Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قضايا النقد الأدبي

بين القديم والحديث

الدكتور محمد زكي العشماوي
أستاذ النقد الأدبي بجامعة الإسكندرية

١٩٧٩

Bibliotheca Alexandrina
0133375

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت ص.ب ٧١٩

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قضايا النقد الأدبي

بين القديم والحديث

الدكتور محمد زكي العشماوي
أستاذ النقد الأدبي بجامعة الإسكندرية

١٩٧٩

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت ص.ب ٧٤٩

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الإهـداء

إلى زوجتى ..

إلى التى أهدتنى هذا الكتاب قبل أن أهديه إليها،
فهى التى بعثت الحياة والعزم فى كل كلمة وكل حرف
فيه ، بما قدمته من التضحية والحب . حتى لقد أحسست
مد فراغى من كتابته أننى عائد من رحلة مجد ...
فلى رحلات أخرى أكثر نبلا ومجدا.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بسم الله الرحمن الرحيم

- مقدمة -

يهتم هذا الكتاب بإبراز جملة من الحقائق المتصلة بالدراسات النقدية والبلاغية، وما يتصل بها من مسائل كثر فيها النقاش، واحتدم الجدال، وتشعبت فيها الآراء حتى كاد دارس النقد والبلاغة، في أيامنا هذه، أن يضل وسط تيارات جديدة من النظريات والمبادىء، وعلى الأخص من كان متأثرا ببعض الأفكار المحافظة الجامدة، أو من كانت خبرته وإحاطته بهذه الدراسات محدودة.

وواضح أن الخطر ليس في كثرة المبادىء والنظريات، وتعدد المذاهب والنزعات التي تثير بين النقاد الكثير من الجدل والمناقشة، فإن ذلك، على النقيض، قد يكون في ذاته، علامة صحة، ودليلا على مدى الثراء الذي تحققه ويحققه النشاط المتشعب النواحي في ميادين الأدب والفكر والفلسفة في عصرنا الحديث. ولكن الخطر الحقيقي في أن نواجه بهذا السيل الدافق من الفكر الإنساني دون أن نوفر له من وسائل المعرفة الحقة ما يوضح أمامنا الرؤيا، ويجعل سبيلنا للنظر، والفهم، والحكم سليما مأمون العواقب.

ولن يتم لنا ما نريد إلا بالدراسة الجادة العميقة التي لا يدفعنا فيها الحماس لمذهب أو مبدأ أو نظرية جديدة إلى إغفال النظرة الموضوعية الشاملة التي تفسح صدرها لكل المعارف على ألا تستعبدها هذه المعارف. ومن هنا يكون سلاحنا الحقيقي ليس في كثرة محصولنا من المعرفة بقدر ماهو في قدرتنا على الاستفادة من هذه المعارف وتكييفها مع إختلاف الفصول، والعصور، واتجاهات رياح الفكر والذوق.

فليس من بين العلوم الإنسانية علم هو أسرع في التطور، وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي وذلك بحكم طبيعته من ناحية، وبحكم ارتباطه بالأدب الذي هو أحد الفنون التي لا تعرف الثبات ولا

الجمود من ناحية أخرى . فكثيرا ماتختلف أحكام النقاد تبعا للمسائل التى تشغل بالهم ، وكثيرا ماتختلف أذواق أمة عن أمة ، بل كثيرا ماتختلف أذواق أبناء الأمة الواحدة من جيل إلى جيل . فإذا أضفنا إلى هذا أن الأدب موضوع لا يمكنه أن يخضع للأحكام المطلقة فقد أصبح لزاما على دارس الأدب والنقد أن يكون قادرا على متابعة التطور والتغير المستمر فى حياة الأدب والأدباء ، والأهم من ذلك أن يكون على وعى كامل بما يقدمه هذا التطور من وسائل تعينه على حل مشكلات الأدب قديمه وحديثه ، والعمل على إثراء التجارب الفنية لآداب أمته وتطويرها .

على أساس من هذه المقدمات ، ولكى يحقق هذا الكتاب بعض المقصود منه كان عليه أن يحدد لنفسه الأهداف الآتية :

أولا : أن يعيش فى الحاضر كما يعيش فى الماضى ، يحاول الربط بين تراثنا القديم ، وبين حركة التطور المعاصرة ، وهو حين يعود إلى القديم لايعود إليه بقصد إحيائه ، وإعادة النظر فيه على ضوء ما أحرزناه من دراسات نقدية حديثة فحسب ، بل وبقصد توضيح الحاضر وتوجيهه كذلك .

ثانيا : أن يحاول الوصول إلى مفهوم شامل للشعر يصدق على الماضى والحاضر ، ويتفق وماهية هذا الفن . فعلى رغم مانؤمن به من صعوبة الاتفاق على القضايا النقدية ، وعلى رغم ما فى طبيعتها من قابلية الخروج على المألوف بحكم ارتباطها بالذوق الجمالى ، فإننا نعتقد بأن هذا المفهوم الشامل للشعر هو الأساس الذى تتوقف عليه صحة القضايا والنظريات المرتبطة بالأدب والنقد على السواء . ذلك أن معظم الأخطاء الشائعة فى النقد المعاصر ناشئة من الخلط فى المفهوم الذى يحدد طبيعة الأدب ، والذى يميزه عن غيره من نواحى النشاط الإنسانى ، وإلى أى حد هو مستقل عن أية غاية عملية أو نفعية أو منطقية أو أخلاقية ، وما موقف الأدب من اللغة ، ثم ما الفرق بين استعمال الأدب للغة واستعمال المنطق والفلسفة والعلم لها ؟ وماذا نعنى بلغة المجتمع ، وما الفرق بينها وبين لغة الشعر ، وإلى أى حد يؤثر الأدب فى المجتمع ويؤثر المجتمع فى

الأدب ، ولأيها تكون القيمة فى النهاية ؟ إلى غير ذلك من مسائل لا يمكن الوصول إلى إجابات دقيقة عليها إلا بالوصول إلى مفهوم شامل لطبيعة الأدب ووظيفته يصدق على الماضى كما يصدق على الحاضر .

ثالثا : أن يحدد العلاقة بين أجزاء العمل الفنى ، وأن يعطى أهمية خاصة لموضوع الوحدة التى تربط بين هذه الأجزاء . فإذا كانت الوحدة هى التى تحكم العمل الفنى ، وتحدد قيمته فى النهاية ، فإن دراسة هذه الوحدة ، وفهم الأساس الذى تنبنى عليه فهما صحيحا هى إحدى الدعائم التى يقوم عليها فهمنا الأثر الفنى ، ذلك لإيماننا بأن سر العبقرية فى الشعر الرفيع كامن فى خلق درجة عالية من التوازن بين أجزاء العمل الفنى وعناصره المختلفة .

رابعا : أن يعيد النظر فى شعرنا القديم ، وأن يراجع تقويم هذا الشعر على أساس من مفهوم شامل لطبيعة الشعر ووظيفته ، حتى تكون دراستنا للقصيدة القديمة قادرة على كشف المكنون من خباياها ، ورد ما أغفله الزمن من قيمتها الحقيقية ، ملتمسا لذلك منهجا لا يفصل بين القيم الجمالية للقصيدة ، وبين ما للعصر ، والمجتمع ، والتاريخ ، والملابسات ، والظروف من تأثير فى تحديد قيمة القصيدة شكلا ومضمونا .

خامسا : أن يعنى عناية خاصة بالدراسة التحليلية ، إيمانا منه بأن كل دراسة نظرية لا يمكن أن تصيب هدفها ، وتبلغ غايتها إلا بالتطبيق ، وعلى الأخص فى مجال النقد الأدبى والبلاغة . هذا بالإضافة إلى أن دارس الأدب لا يمكنه الاستغناء عن حاسة التمييز والتذوق ، وطول المصاحبة والمعاشرة للآثار الفنية ، وممارسة تحليلها وفق منهج يقوم على النظرة الشاملة والموضوعية للعمل الفنى ، والإدراك السليم لطبيعة الشعر . فالقصيدة تكون قصيدة بما تحققه من فن ، لا بما تنبىء به أو تقوله . وليس فى هذا المبدأ غض من محتواها ، وليس فيه انتزاع للشاعر أو لقصيدته مما فيها من قيم العصر أو ملابسات المجتمع ، بل هو المبدأ الذى يحرص على ألا يتحول الشاعر إلى فيلسوف أو معلم فى السياسة أو

دارس للمجتمع ، وأن تظل له على الدوام صفـــة الفنان مهما اختلفت الأفكار والفلسفات والمجتمعات .

سادسا : ألا نفصل بين مفهوم النقد والبلاغة ، ولا بـــين وظيفتيهما . أو أهدافهما وقيمتهما فى الحياة : فالبلاغة كالنقد من أهم وأخطر الدروس فى حياتنا الفنية والأدبية . وهى ، كالنقد ، وسيلتنا فى إدراك ما فى الأدب من قيم ، وما فيه من حقائق . وهى وسيلتنا فى الكشف عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها . كما أنها السبيل إلى إرضاء حاجات الناس العاطفية والروحية ، وهى فوق هذا كله طريقنا الوحيد لتبصير الأدباء والشعراء بالصالح فيقتفونه ، وتحذيرهم مـــن الفاسد فيجتنبونه .

لذلك حرصنا فى تتبعنا لتاريخ البلاغة العربية أن ننبه إلى ما يقوم من هذه الدراسات على أساس من مفهوم صحيح لطبيعة اللغة والشعر ، وما لا يقوم منها على أساس سليم . كما حاول هذا الكتاب أن ينبه إلى أن درس البلاغة اليوم غير درسه بالأمس . وأن ما أحرزته الدراسات الأدبية الحديثة من تقدم وتطور يقتضينا ألا نقف عند الحدود النقدية ، فإن ذلك سوف يجعلنا عاجزين تماما عن متابعة ومسايرة نهضتنا الحديثة ، بل وعن إدراك ما فى أعمـــال كتابنا وشعرائنا المعاصرين من قيم وخصائص .

وبعد، فلسنا نزعم أننا استطعنا بما قدمناه فى هذا الكتاب أن نوفى كل ما يحتاجه طالب العلم فى ميدان الدراسات البلاغية والنقدية، فما تزال هذه البحوث بحاجة إلى من يضيف إليها ويطورها . وكل ما نرجـــوه أن نكون قد شوقنا الدارس إلى مواصلة البحث والنظر وتدريب ملكات الذوق والإحساس عنده ، وأن نكون قد أيقظنا فى ذهنه مايشجعه على العمل الدائب المستمر ، فنحن دائما بحاجة إلى تضافر الجهود من أجل نهضة أدبية تساير ركب التطور الذى يتقدم إلى الأمام دائما . والله أسأل أن يوفقنا لما فيه خير أمتنا العربية فى كفاحها من أجل حياة أكمل ، وأسعد .

الاسكندرية يوليه ١٩٧٥ محمد زكى العشماوى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الذاتية والموضوعية

الحقيقة العلمية والحقيقة الفنية

إذا نحن قلنا إن زوايا المثلث تساوى قائمتين ، أو إن مدينة الاسكندرية تقع على شاطىء البحر الأبيض المتوسط فإننا نستطيع أن نسمى هذه القضايا حقائق ، ونستطيع أن نقول إن من زعم شيئا مخالفا لها خض من نفسه أمام العقل . غير أن خصائص هذه الحقائق المميزة لها هى فى مطابقتها الواقع . ومن ثم فهى أشبه بالصور الفوتوغرافية التى يحكم على صدقها أو كذبها كونها مطابقة للواقع أو غير مطابقة له . من أجل ذلك قال أرسطو :

والقول بأن الكائن كائن هو الحقيقة ، والقول بأن الكائن غير كائن ، أو بأن غير الكائن كائن هو الكذب أو الخطأ(١) .

وقال القديس توماس فى العصور الوسطى : « إن الحقيقة هى المساواة بين العقل والأشياء بحيث يستطيع العقل أن يقول أى ماهو كائن كائن ، وأن مالايس كائنا ليس كائنا » .

وعلى ذلك فالحقيقة العلمية تصح وتصدق إذا صدرت فى حكمها الذهنية ، وإذا أثبتت المنطق والتجربة المادية الملموسة صحتها ، وبذلك تصدق القضايا العلمية هذه القوانين العلمية بمقتضى صفتها المنطقية . ومن ثم كانت الحقائق العلمية كليات عامة يتفق على صحتها الناس ، يستعينون على ذلك بالتجربة أو باعتبارها تخضع لوسائل مادية محسوسة . ومعايير الحكم على مثل هذه الحقائق لا يترك مجالا للصفات الفردية الخاصة التى تختلف وتتباين من فرد إلى آخر .

---

(١) محاضرات فى الفلسفة لألبير لالاند وترجمة الزيات ويوسف كرم .

وإنما تكتسب معاييرها صفة العموم لما لها من واقعية يؤكدها المنطق ، وتثبتها التجربة العلمية . ومن هنا كان العلم موضوعيا وليس شخصيا أو ذاتيا ، ومن هنا اختلف العلم عن الفن ، لأن الفن كما يقول لالاند هو نقيض الانتاج الآلى ، ولأن الأثر الفنى — أيا كان نوعه — ليس نتيجة تثبتها التجربة العلمية ، وإنما هو نتيجة ما فى الفنان من تباين وفردية بل إن قيمة الأثر الفنى لترتفع وتسمو كلما كان هذا التباين ، وتلك الفردية مظهرين واضحين فى الانتاج الفنى . وهذه الفردية أو الذاتية التى تميز الفن من العلم ، عند النقاد وعلماء الجمال ، هى العنصر الأساسى الذى يجعل الفن عند خلقه يتسم بسمة الأصالة : التى هى مجموعة الخصائص الفردية المميزة للأشخاص . إن هذه الأصالة هى التى تطبع الأدب بطابع الذات ، وهى التى تجعل من كل أثر فنى صورة متميزة تحمل روح كاتبها ومزاجه ولفتات ذهنه وقدراته على التعبير ، ومدى ما يتصف به من صفات فنية مختلفة .

وإذا كان صوت كل إنسان يختلف عن صوت أخيه . بحيث تستطيع أن تميز صوت من تعرف من الناس دون أن تراه ، حتى ولو جاءك صوته من خلف جدار أو من وراء حجاب ، وإذا كانت بصمة الرجل تختلف عن بصمة أخيه أو ابنه أو ذويه ، وتتمايز كل بصمة عن الأخرى بما تحمل من صفات تحقق لها الفردية والأصالة ، فكذلك يختلف الأثر الفنى من أديب إلى آخر ولا يتشابه ، طالما كنا مؤمنين بالحقيقة التى ذكرناها منذ لحظات والتى تقول بأن الانتاج الفنى عامة والأدبى خاصة هو نقيض الانتاج الآلى ، فليس الأثر الفنى مسألة حسابية إذا جمعت فيها الرقم (١) إلى الرقم (١) كان حاصل الجمع (اثنين) فى جميع الحالات وعند جميع الناس . وإنما الأثر الفنى هو انعكاس الأحداث والتجارب على شخص بعينه ، أو هو صدى لانفعال إنسان ما بتجربة ما وحاولة

التعبير عنها بحيث إذا وقعت نفس التجربة لشخص آخر كان الصدى مختلفا ، والتفاعل متباينا ،والنتيجة خلقا آخر .

من أجل ذلك قال شوبنهار : « الأسلوب هو تقاطيع الذهن وملامحه وهو أكثر صدقا ودلالة على الشخصية من ملامح الوجه . وهاكات الكاتب لأسلوب غيره أشبه بارتداء قناع ، وهو أمر لايلبث أن يثير التقزز والنفور ، لأنه موات لاحياة فيه، حتى إن أكثر الوجوه قبحا لهو أجمل من الوجه المقنع مادام فيه ريق من حياة . ومن هنا . فإن أولئك الذين يكتبون باللغات القديمة، ويعتنقون أساليب القدامى ، يمكن أن يقال إنهم يتحدثون من وراء قناع ، فلا يستطيع قارئهم أن يتبين ملامح وجوههم ، أى أن يرى أسلوبهم . أما بالنسبة لأولئك الذين يكتبون باللغات القديمة ممن يفكرون لأنفسهم ، فالأمر مختلف لأن القارىء يستطيع أن يتبين لهم أساليب تميزهم ، وأعنى بذلك الكتاب الذين لم ينحطوا إلى أى نوع من المحاكاة »(١) .

وإذا كان الصدق فى الحقيقة العلمية مرده إلى مالها من واقعية يؤكدها المنطق وتثبتها التجربة العلمية ، فإن الصدق فى الحقيقة الفنية مرده إلى مدى مايكون من تواؤم واستجابة بين التجربة التى تتضمنها قطعة من الأدب وبين مايحدث أو يقع للانسان من تجارب واقعة بالفعل أو ممكنة الوقوع . أو كما يقول ألدوس هكسلى . «عندما تصبح التجارب التى يسجلها الأثر الفنى متواثمة فى يسر والتصاق مع تجاربنا الفعلية أو مانسميه بتجاربنا الممكنة فإننا نقول دون شك هذه القطعة

(١) فمن الأدب من مختارات شوبنهور ترجمة شفيق مقار ص٥٣ طبعة الدار القومية مصر ١٩٦٦

The Art of Literature Schopenhaure p· 16

من الأدب صادقة »(١) .

ومعنى هذا أننا نقبل القضايا فى الشعر والأدب من أجل الاستجابات العاطفية التى تثيرها فينا هذه القضايا . ومن ثم فإن قبولنا لهذه القضايا أمر مشروط بالتأثيرات التالية لها . وبالتالى يكون قبولنا لقضايا الأدب والفن قبولا مؤقتا ومقصورا على ظروف خاصة ، هى ظروف الأثر الفنى نفسه وما يكتنفه من إحساسات . على عكس القضايا العلمية التى تصدقها فى جميع الأوقات وتقبلها ونتوقع تصديقها كما تقبل وتصدق قوانين الطبيعة ، وعلى هذا يكون كل مالدينا فيما يتعلق بالصدق الفنى هو مجرد إحساس بالتصديق لا أكثر بينما الأمر فى التصديق العلمى هو فى الحقيقة تصديق لقضية ما أو اعتقاد ما .

ولقد زاد إ.أ. ريتشاردز الأمر إيضاحا عندما تحدث عن المصدر الحقيقى للصدق فى الأثر الفنى فقال : « إن المصدر الحقيقى فى اعتقادنا بحقيقة أو بشىء ما عقب قراءتنا لقصيدة من القصائد هو هذا الإحساس الذى يعقب عملية التكيف وتنسيق الدوافع وتمررها وما نشعر به من شعور بالراحة والهدوء والنشاط الحر الطليق والإحساس بالقبول . وهذا الإحساس هو الذى يدفع الناس إلى تسمية هذه الحالة باسم اعتقاد أو تصديق . فيقول بعضهم مثلا : إن هذه القصيدة أو تلك تجعلنا نعتقد فى وحدة الوجود أو خلود الروح . وهكذا فإحساسنا بأن هذه الأشياء يكشف لنا فى الشعر لا يعنى أننا نصل بالفعل إلى معرفة عن طريق الشعر ، ولكنه مجرد شعور لا أكثر يصاحب توفيقنا فى التكيف [illegible]

(١) A Book of English [illegible]

وليس من شك فى أن هذا الإحساس بالتصديق أو الاقناع أو القبول الذى ينتهى إليه القارىء لأثر فنى جيد مرتبط أشد الارتباط بقدرة الاديب أو الفنان على رؤية الحقائق النفسية والانسانية بصفة عامة ، كما أنه مرتبط كذلك بمدى طاقته على التوصيل والأداء . وغنى عن البيان أن كل فنان مزود بقدر غير عادى من الحساسية والمقدرة على نقل المشاعر ، مقدرة لا تمتلكها أغلبية الناس . والفنانون لديهم الاستعداد الطبيعى للرؤية والنفاذ والتعلم إلى أقصى حد ، وهم فى نفس الوقت معلمون ماهرون . إنهم أكثر من غيرهم قدرة على الاستقبال : استقبال الأحداث ، وبوسعهم أن يصوروا ما يستقبلونه بطريقة تمكنهم من توصيل ما لديهم من تجارب ، بل وحفره حفرا عميقا فى عقل القارىء .

من أجل ذلك قال ألدوس هكسلى : « إن أحد ردود الفعل الطبيعية التى تعترينا عقب قراءتنا لمقطوعة جيدة من الأدب يمكن أن يعبر عنه بالمقولة الآتية: هذا هو ما كنت أشعر به وافكر فيه دائما ، ولكننى لم اكن قادرا على ان اصوغ هذا الاحساس فى كلمات حتى ولا لنفسى . » (١).

وهذه العبارة الأخيرة على قصرها قد استطاعت أن تكشف عن أثر الذاتية فى الفن من جانبين أساسيين : أولهما أن الفن وإن كان يصدر من ذات واحدة فإنه يهدف فى نتيجته إلى إشراك أكبر عدد من الناس فى التمتع بالأثر الفنى ، ومن هنا كانت الآثار الفنية الرائعة هى التى تظفر باستجابات أكبر عدد من الناس وتمحو ما بينهم من فروق فى التقدير . وثانيهما أن الذاتية التى نتحدث عنها والتى لابد منها فى سبيل تحقيق الموضوعية الفنية الحقة لا يمكن ان تتأتى إلا إذا توغل الأديب او الفنان فى أعماق الإنسان : الإنسان الأول ، ذلك

---

(١) A Book of English Essay p 344

أن تعمق الأديب فى ذاته إنما هو تعمق فى ذات الإنسان الذى يرقد فى أعماقنا جميعا . فعلى الرغم من التباين والتضاد الذى يميز إنسانا عن آخر ، وعلى الرغم من أن لكل منا مجموعة من الخصائص الفردية المميزة فان فينا جميعا إنسانا واحدا يتمثل فى هذا المخلوق المحدد الطاقات اللامتناهى الرغبات والنزعات ، هذا المخلوق الضعيف جدا ، والقوى جدا ، العاجز أشد العجز ، والقادر أشد القدرة . يتمثل فى هذه الذات الإنسانية التى تفرح وتحزن تخاف وتقلق ، تنتصر وتنهزم ، تحب وتكره . والفنان هو وحده القادر ، على التعبير عنها حتى ولو فصلنا بينه وبين العالم المحيط به ، حتى ولو كان منفردا فى جبل أو منعزلا فى صحراء .

خلت أنى أصبحت فى القفر وحدى ∴ فاذا الناس كلهم فى ثيابى

وهكذا تنتهى الذاتية فى الأثر الفنى إلى محو الفروق والتضاد بين الأفراد . لأن استكشاف الفنان لذاته إنما هو قبل كل شىء ارتياد واكتشاف للذات الإنسانية أو قل للذات الكامنة فى كل فرد منا .

وهكذا نرى أن الأثر الفنى سواء أكان تعبيرا أم خلقا أم إدراكا هو نتيجة إنعكاس الوجود على ذات الفنان ، ولما كانت ذات الفنان ليست كاميرا تنقل إليك الشىء المرأى كما هو ، فان انعكاس الوجود الخارجى على نفس الشاعر أو الكاتب إنما هو فى الحقيقة انصهار الموجود خارج الأديب عن طريق التجربة الوجدانية أو الحدسية التى يعانيها بوجوده الذاتى . من هنا يكون الفارق الكبير بين موقف الفن من الوجود وموقف العلم والفلسفة منه .

وإذا كانت مهمة كل من العلم والفن هى تفسير الوجود ومحاولة إدراك حقائقه وتفهم أسراره ، فان العلم يتخذ لهذه المهمة وسائله المعروفة التى

لا تعتمد على ما فى الإنسان من تباين وفردية ، وإنما تعتمد على ما لديه من أدلة موضوعية وبراهين يختبر بها صحة الافتراضات أو خطأها . كما أن المعرفة العلمية سبيلها العقل، ونحن ندرك الحقائق العلمية إما بإحدى الحواس الظاهرة أو باستدلال عقلى يسير فى خطوات ينتقل من المقدمات إلى النتائج ويستعان فيه بالبرهان والدليل . أما المعرفة الفنية أو إدراك الفنان للحقائق ، وتفهمه للأسرار ، ومحاولة تفسيره الوجود ، فيتم بطريقة أخرى طريقة لا يكتفى الفنان فيها بالاستدلال العقلى أو الاستعانة بالحواس الظاهرة وإنما عن طريق الحدس الذى ينكشف فيه الحجاب بين الذات المدركة والموضوع المدرك (١) .

ينتج من كل ماسبق أن الأثر الفنى ، تعبيرا وخلقا وإدراكا ، هو حصيلة اتحاد ذات الفنان بالعالم الخارجى والباطنى معا . وأنه آخر الأمر تعبير عما يوجد بالقوة أو بالفعل فى نفوس الغير ثانيا . كما اتضح لنا مما سبق الفرق الواضح بين موقف العلم من الوجود وبين موقف الفن منه ، وأن مسئولية الفنان لا تقل إن لم تزد عن مسئولية العالم فى محاولته لتفسير الوجود وفهم أسراره ، واكتشاف حقائقه . بل لقد ذهب بعض النقاد إلى القول بأن الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة ، وذلك لأن الفنان بعمله الفنى قادر على أن يزيل التناقض بين الذات والموضوع أو بين الروح والمادة ، والخيال

---

(١) راجع الفصل الذى كتبه كروتشة عن ماهية الفن فى « المجمل فى فلسفة الفن » ؛ وراجع كولردج فى نظرية الخيال فى كتاب سيرة أدبية ، ص ١٠٩ من كتاب « فلسفة ونقد » تأليف د . زكى نجيب محمود .

هو القوة التي تمكنه من أن يخلق لنا عملا يتحد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات (١) .

كما استطعنا أن ندرك مما سبق أن الذاتية شرط أساسي لتفوق الفنان وامتيازه وبلوغه درجة الأصالة التي هي سمة من سمات الابتكار والابداع في العمل الفني .

وإذا أردت أن تدرك ما لهذه الذاتية من أثر فعال في الخلق الفني فما عليك إلا أن تعود إلى هؤلاء الخالقين للآثار الفنية في عصور الانسانية المختلفة ، وتنظر إلى أعمالهم لترى إلى أي حد يمكن أن يكون إمتياز الفنان وأصالته شرطا أساسيا في نبوغه وخلوده . فليس يستطيع أحد أن يقول أن أعمال شكسبير أو صوفو كليس هي وليدة الجماعة المعاصرة لها أو نتيجة التراث الذي ورثوه عن بيئتهم أو ثقافتهم المنحدرة إليهم . فمن أحد يستطيع أن يقول ذلك ، وإلا لكانت الجماعات المتحدة في الثقافات وفي المؤثرات تتشابه جميعها فيما تخلق من آثار فنية ، ويصبح العمل الفني لعصر من العصور صورا متكررة لأصل واحد . فليس من شك عندنا في أن كلا من شكسبير وصوفو كليس قد ورثا عن بيئتها زاداً فكريا ووجدانيا ، واكتسبا من جماعتها المعاصرة إيحاء وقوة ، واستفادا من لغة آبائها والمفكرين قبلها زاداً نافعا لا يمكن لأحد أن ينكره ، غير أن هذه العناصر الموروثة والمكتسبة من البيئة والثقافة ليست إلا عوامل تشد العزيمة ، وتشعل الجذوة ، وتدفع بالينبوع الكامن في أعماق هذين الشاعرين إلى التدفق والتفجر والاندفاع . فهذه الينابيع المتدفقة في أعماق النفس الإنسانية التي تتمايز وتختلف ولا تتشابه هي الشرط

---

١ — راجع «كولردج» تأليف د. مصطفى بدوي ص ٨٦ وما بعدها .

الأصيل فى امتيـــاز الفنان وأصالته . أما عوامل الجماعة والبيئة والثقافة فهى وحدها عاجزة عن أن تخلق الأثر الفنى ، وان خلقته وحدها لكان كائنا يصنع قناعا على وجهه أو يسير مطموس الملامح مفتقدا الروح المميزة . فالذاتية فى الفن شرط أساسى لوجـــوده . ولقد سلم عامة المفكرين والنقاد بهذه الحقيقة حتى هؤلاء الذين كانوا أشد الناس إيمانا بأن ذهنية الإنسان مكتسبة أكثر منها مبدعة ، وأن تيار الحياة أقوى من موجات نفوسنا الضعيفة ، حتى هؤلاء لم يستطيعوا أن ينكروا شرط الذاتية فى الفن . من هؤلاء تين الذى كان يقـــول :

« إن الذهن مهما يكن مبدعا لا يبتكر شيئا ، فان أفكاره أفكار زمنـــه ، وما تحدثه عبقريته الممتازة فى هذه الأفكار من التغيير أو الزيادة قليل نزر . فنحن كالموج فى النهر لكل منا حركته الصغيرة ، ولهذه الحركات أصوات ضئيلة فى التيار العظيم الذى يحملها ، ولكنا لانسير إلا مع الآخرين ، ولا نتقدم إلا مدفوعين بهم » (١) .

وهكذا نلاحظ أن تين وإن أسرف فى تغليب الاكتساب على الإبداع وإن اعتقد أن حركات أصواتنا الضئيلة أضعف من تيار الحياة المعاصرة الذى يحملها فقد أدرك ما فى الفن من إبداعية من شأنها أن تقود إلى إظهار العبقرية الممتازة للفنان . كما أننا لانحب أن يفهم قول تين بهـــذه الصورة التى تحملها عباراته ، والتى قد تكون بحجة لأثر الذاتية فى الفن ، فإننا نعتقد غير ما يعتقد ، ونرى أن تيار الحياة المعاصرة إنما يتكون من هذه الموجات الصغيرة لنفوس الخالقين والمنتجين للآثار الفنيـــة ، وإن أخطر الأشياء على الكتاب فى عصر

---

(١) محاضرات فى الفلسفة ص ٤

ما أن يدفعهم التيـــار المعاصر فتمحى شخصيتهم وتتلاشى فى خضم المجموع . فنحن لانعتقد أن شيكسبير هو الذى خلق فن الدراما أو التمثيل فى الأدب الانجـــليزى ، ولكننا مع ذلك نؤمن بأن أحدا لم يكن ليستطيع أن يغنى ما غناه شيكسبير أو يصور فى رواياته نفس الصور التى صورها هاملت أو ماكبث أو الملك لير . إنه وحده الذى كان يستطيع أن يخلقها هذا الخلق ، ولو جاء غيره لخلقها خلقا آخر .

على أن موضوع الذاتية فى الأدب قد أثار كثيرا من القضايا الهامة المتصلة بفكرة الخلق الأدبى ، وما يزال يظفر عند كثير من أنصار الواقعية والأدب الهادف أو الملتزم ، أو عند هؤلاء الذين ينادون بموضوعية الأدب باهتمام بالغ . ولما كان موضوع هذا النقاش هاما جدا لأنه كثيرا ما يؤدى إلى تضليل القارىء الذى ليس له رصيد كاف فى ميـــدان الدراسات النقدية والأدبية ، وذلك لأن معظم الذين يكتبون عن الواقعية بنوعيهـا القـديم والجـديد أو قل الغـــربى والاشتراكى ، والذين يذهبون فى الفن والأدب مذهب الالـتزام ويتحمسون أكثر من غيرهم لمحاولة تفسير الظواهر الكامنة وراء حياتنا المعاصرة وتقويمها ، حتى يتسنى لنا تغيير مالا يفيدنا أو ينفعنا منها ، نقول إن معظم هؤلاء النقاد من أصحاب هـذه الاتجاهات كثيرا ما يدفعهم حماسهم النظرية أو لأخرى فينسون ، وهم بصدد الدفاع عن موقف معين للأدب ، ينسون قيمـــة الذاتية أو قل يخشونها أو يشفقون منها ظنا منهم أن كلمة ذاتية وهى مرادفة لكلمـة فردية سوف تؤدى حتما إلى الغض من قيمة الاتجاه الواقعى أو على الأقل إلى محاربته ، أو ربما كانت خشيتهم من طغيان لفظـة « ذاتى » أو « ذاتيـة » على أدبائنا المعاصرين أو أدبنا الجـديد راجعة إلى حرصهم على أن يتجه كل أديب فينا إلى مشاكل الجماعة المعاصرة ، ومحاولة استلهام ما فيها من واقع ودراسته وفهمه على

نحو يربط بين الأديب وبين عالمه الذى يعيش فيه ظانين أن كلمة « ذاتى » أو « ذاتية » هى بالضرورة عامل من عوامل انصراف الفنان أو الأديب عن المحيط الذى يعيش فيه أو المجتمع الذى يعمل من أجله أو الأهداف التى تسعى الجماعة المعاصرة إلى تحقيقها .

لعل هذا كله أو بعضه هو الذى دفع كثيرين ممن يتأثرون بما يقرءون من مقالات نقدية فى الصحافة أو المجلات الأدبية إلى محاولة تجنب لفظ الذاتية حتى بلغ الأمر ببعضهم أن أصبح يستخدم الكلمة فى موضع الذم عندما يحاول الهجوم على بعض الاتجاهات الأدبية فيقول مثلا : هؤلاء شعراء ذاتيون أو هذا أديب لا يغنى إلا لنفسه ، أو لا يعبر إلا عن تجاربه الخاصة ضاربا عرض الحائط بمشاكل الجماعة المعاصرة ... إلى غير هذا من كلام أقل ما يمكن أن يؤدى اليه من نتائج هو الخلط وبلبلة الأفكار وتشتيت أذهان الدارسين من تلاميذنا فتضطرب أمام عينهم الحقائق وتختلط المفاهيم فلا يهتدون إلى تحديد واضح للكلمات أو المصطلحات التى يستخدمها النقاد ، وربما أدى سوء فهم الأديب لهذه الكلمات إلى أن يقف موقفا معاديا لكلمة أو لفظة كلفظة الذاتية مثلا وليس من سبب لهذا العداء إلا أحد أمرين : قلة تجربة القارىء من ناحية أو عدم التزام الكاتب الدقة عند دراسته لقضية من قضايا النقد أو الأدب من ناحية أخرى .

ولا بد للقضاء على هذه الفوضى النقدية من تصحيح بعض المفاهيم الأساسية وعلى الأخص تلك التى تنتشر بين الأدباء والنقاد وهم بصدد الحديث عن الذاتية والموضوعية فى الأدب والفن .

الأدب تعبير عن المجتمع :

ولعل أول هذه المفاهيم ما يقرره بعض المدارس الحديثة من أن الأدب تعبير عن المجتمع ، وبالتالى فالمجتمع هو الذى يشكل العمل الفنى ويحدد قيمته . ونحن مع إيماننا الكامل بأن المجتمع جزء لايتجزء من الوجود الذى هو كما قلنا سابقا موضوع الأدب والفن بعامة إلا أن الأديب هو الذى يرى الوجود من خلال ذاته، يحاول إدراكه وتفسيره والتعبير عنه. والوجود هنا هو الوجود بكل نواحيه طبيعية كانت أو اجتماعية أو نفسية أو فكرية .

وليس من شك فى أن المجتمع الذى يعيشه الشاعر يمكن ان يكون بالقياس إليه مصدر إلهام ووحى لاينضبان . وليس من شك كذلك فى أن للمجتمع بكل ما يخوضه من معارك ومن نضال وكل ما يتصل به من قضايا سياسية أو اقتصادية تأثيره فى الكتاب والشعراء . وهـــذه مسألة لايمكن إنكارها أو تجاهلها . ومع إيماننا بأن حياتنا المعاصرة بكل ما تتصف به من حركة وسرعة وتغير تشير إلى ضرورة مراجعة قيمنا الجديدة ، وتعمل على تضافر كل الطاقات والقوى سواء أكانت فنيـــة أم سياسية أم اجتماعية للنهوض بالمجتمعات وتطويرها ، ومع إيماننا بأن العمـــل الأدبى قد يعكس كثيرا من صور المجتمع ومثله كله ، ويشارك فى محاولة تفهم حركات نضاله للوصول إلى رفاهية الانسان وسعادته ، نقول مع إيماننا بكل هذه الحقائق فان هذا لايمكن أن يعنى أن المجتمع وحده هو الذى يشكل العمـــل الفنى ويحـــدد قيمته أو معناه . قد يكون لحركات التطور أثرها فى تطوير صورة العمـــل الأدبى أو تشكيله ، ولكن المجتمع لا يمكن أن يقوم بهذا الدور وحده حتى فى أكثر الآثار الفنية تأثرا بالمجتمع والتزاما بمبدأ الأدب الهادف والواقعية . ذلك أن الذى يحدد العمـــل الأدبى ويعطيه قيمته وكيانه وشكله الفنى هو الأديب نفسه بكل ماينطوى عليه من تقاليد

وقيود واتجاهات فنية . إن الذى يحدد قيمة العمل الأدبى فى النهايه هو قدرة الأديب ، ومدى تمكنه من فنه ، وسيطرته عليه ، وإدراكه لخفايا هذه الصنعة وإلمامه بالاعمال الأدبية المعاصرة والسابقة . ومدى وعيه بها وإدراكه لها . وإذا كان هناك تأثير لمجتمع ما على أديب ما فان هذا التأثير هو تأثير فى أدب أبى العلاء المعرى مدين للحقبة التاريخية التى عاشها ولكنه مدين لهذه الحقبه فنيا ، وبمعنى آخر إن أدب أبى العلاء المعرى متأثر بالتقاليد الأدبية فى عصره ، وملتزم بالأصول الفنية التى ورثها الشعر فى عصره . وإن فنه ليس إلا انعكاسا طبيعيا لقيم الفن فى عصره ، ذلك إذا أخذنا فى اعتبارنا كل التقاليد الفنية والأدبية التى كانت سائدة فى الشعر العربى فى ذلك الوقت . فليس من العدل مثلا أن نهاجم أبا العلاء المعرى لأنه لم يترك لنا شعرا مسرحيا ، وذلك لأن مثل هذا التقليد الأدبى لم يكن معروفا لأدبنا فى ذلك العصر .

من هنا كان العمل الأدبى لأبى العلاء المعرى مدينا لعصره فنيا لا تاريخيا ، بمعنى أنه مضطر أن يلتزم الاشكال الادبية التى سادت عصره والتى انتهت اليه من سابقيه . ولو لم يستوعب أبو العلاء المعرى تقاليد التراث الأدبى العربى استيعابا كاملا ما استطاع أن يبرع فى خلقه الأدبى هذه البراعة التى رأيناها فى شعره وكتاباته . وإذن فتدخل المجتمع لايحدد شكل العمل الفنى ولايعليه تفوقه وامتيازه ، وإنما الذى يعطى العمل الفنى كيانه ويحدد قيمته هو تجاوب الفنان الفنية ، وعقله الخالق وقدرته على الابتكار ومدى محافظته واستيعابه للقيم الفنية والتقاليد الأدبية التى سبقته والتى عاصرته عند معاصريه وسابقيه .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

على أن هذه التقاليد الموروثة والمتداولة فى عصر مالا يمكن أن تصب أدباء وشعراء هذا العصر فى قوالب واحدة جامدة ، فى داخل هذا الإطار العام من التقاليد الفنية الموروثة يكون إبتكار الأديب وأصالته وإبداعه . والدليل على ذلك أن أبا العلاء المعرى نفسه الذى ضربنا به المثل منذ لحظات لا يمكن أن يكون فى فنه وأدبه صورة معادة لفن معاصريه أو سابقيه . ولسنا بحاجة إلى بيان الدليل هنا على أن قـــدرة أبى العلاء على الخلق تختلف عن قدرة معاصريه ، وأن شعر أبى العلا المعرى له بين سائر الشعر العربى منذ امرىء القيس إلى اليوم طابعه الذى يمـــيزه . فهو مع التزامه بالتقاليد الأدبية للتراث الأدبى عند العرب قد استطاع أن يحتفظ بشخصية فنية محددة السمات هى التى شكلت فنه وخلقته على هذه الصورة التى حملت روح أبى العلاء وذاته إلينا عبر القرون وسوف تظل تحمل هذا العقل الخالق وتجاربه الفنية أجيالا بعد أجيال .

اللغة ظاهرة اجتماعية

وقد يعترض بعض أصحاب الاتجاه الذى يقول بأن الفن وليد الحياة المعاصرة وأنه تعبير عن المجتمع . فيقولون : ما دام الأدب فنا يتخذ اللغة وسيلة للتعبير والخلق ، ومادامت اللغة ظاهرة اجتماعية ، وما دام الأديب الناجح هو الذى يستخدم لغة الحياة أو الجماعة المعاصرة ولا يستطيع أن يبلغ من فنه ما يريد إلا إذا شاركته الجماعة المعاصرة له فيما يكتب . فلماذا يكون الأديب « ذاتيا » أو منعزلا فيختار لنفسه لغة خاصة لا يفهمها معاصروه ؟ أليس فى ذلك ما يتنافى مع طبيعة العمل الأدبى الذى أهم خصائصه أن يكون قادرا على توصيل ما لديه من تجارب إلى الغير ؟ وهكذا تجد كلمة « ذاتى » أو « ذاتية » تفسها مرة أخرى فى موضع اتهام .

على أننا مع تسليمنا بأن اللغة ظاهرة اجتماعية حقا وأنها أداة تعبير جماعية أولا وقبل كل شيء ، وأن اللغة تستمد حياتها وغذاءها من الجماعة وروح الجماعة، نقول مع تسليمنا بهذا كله فاننا يجب أن نفرق هنا بين استخدامين للغة : استخدام الجماعة ، واستخدام الفن . فليس من شك عند أي قارىء له حظ قليل من الثقافة أن لغة الكلام العادى لغة مهمتها الأولى توصيل الفكر من المتكلم إلى السامع ، وأن الإنسان العادى فى حديثه فى وسط اجتماعى معين يجب أن يلتزم لغة هؤلاء الجماعة ، كما يجب أن يحرص على أن يستخدم هذه اللغة فى مفرداتها وتراكيبها وأساليبها ، ويخضع لمدلولات الألفاظ كما تحددت لدى هذه الجماعة بحيث لا يستطيع وهو يتحدث إلى أناس عاديين أن يخرج عن المصطلحات المعروفة للغة وعن مدلولاتها التى تحددت معانيها وتحجرت واصطلح عليها المجتمع. ولو خرج الإنسان فى حياته الخاصة عن استخدام لغة الجماعة هذه لحق للناس أن يتهموه بالمروق ، ولصح لمن يستمع إليه أن يصفه بالشذوذ أو الجنون .

على أن الذى يحدث فى ميدان الحياة العملية غير الذى يحدث فى ميدان الفن والأدب . فبينما يخضع الإنسان العادى فى حياته العملية وفى وسطه الاجتماعى لمصطلحات اللغة ومدلولاتها الحرفية ، ويجد نفسه ملتزما بلغة محددة بل عبداً لها لا يستطيع أن يتحرك إلا فى حدودها نجد الأديب على النقيض من هذا تماما ، فمع التزام الأديب بلغة الجماعة وقواعدها وأصولها ، ومع رعايته لقوانينها العامة وخضوعه لها فهو حر إلى أبلغ ما تستطيع أن تتضمنه كلمة الحرية من معنى . فالأديب أولا وقبل كل شيء خالق ، واللغة فى يد الأديب أو الفنان ليست وسيلة لنقل الأفكار إنما هى خلق فنى فى ذاتها ، ولا يمكن

الخلق الفنى أن يحافظ على سمة الخلق والابتكار أو قل على سمة الأصالة التى حددنا مدلولها آنفا إلا إذا خرج عن الإطار العام الذى يعبر من خلاله كل من تكلم بهذه اللغة . وإلا إذا خلق لنفسه العالم اللغوى الخاص به . فلو خضع الأديب العالم اللغوى العام بألفاظه وتراكيبه وصوره ومعانيه لكان صورة من الانسان العادى، ولكان كلامه نوعا من التقليد البحت أو شكلا من أشكال الكلام الذى يفتقر إلى الأساس الأول الذى ينبنى عليه أى خلق أدبى وهو رؤية الفنان الذاتية وقدرته الخاصة على صياغة أثره الفنى فى صورة جديدة تدهش القارىء وتلفت انتباهه إلى عبقرية الأديب فى استخدامه اللغة ، تلك العبقرية التى تتمثل فى تجنب الأديب لايحاءات الألفاظ المعروفة أو المتداولة أو التى كثر استخدامها حتى بليت واحت معالمها فلم تعد تكشف عن شىء جديد أو تثير انفعالا خاصا لما انتهت إليه من جمود وتحجر . إن مهمة الأديب الناجح أن يعمل على تحطيم الارتباطات العامة للألفاظ ، تلك الارتباطات التى يخلقها المجتمع ، وأن يخرج عن السياق المألوف إلى سياق لغوى ملىء بالايحاءات الجديدة . عندئذ نستطيع أن نسمى مثل هذا الأديب اديبا ونستطيع أن نصف أدبه بأنه خلاق، ذلك لأنه بدأ بتحطيم الشكل المألوف العادى ، وبنى على أنقاضه شكلا آخر ، شكلا من صنعه، من صنعه هو، يعتمد على علاقات وتراكيب لغوية جديدة وحية .

من هنا يأتينا الفرق بين أديب خلاق وبين أديب مقلد، أو بين شاعر مثيل وشاعر عظيم . ومن هنا يكون الفرق بين الخيال وبين التوهم . فالخيال الشعرى عند كولردج هو الذى يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد ، وعينا لاتنفى له هذه الصلة بالواقع على الاقل يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تمثيل الواقع الى حقائق بيما الموضوعات التى يعمل بها هى

موضوعات فى جوهرها ثابتة لا حياة فيها . أما التوهم فهو على نقيض ذلك ، لأن ميدانه المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للارادة التى تعبر عنها بلفظة « الاختيار » ويشبه التوهم الذاكرة فى أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى » (١) .

وهكذا يفرق كولردج فى تعريفه للخيال الشعرى بين ضربين مختلفين من الأسلوب الأدبى ، وبالتالى بين نظرتين مختلفتين فى الإنسان : النظرة السلبية والنظرة الخلاقة ، وبين نوعين من الأساليب : الأسلوب الذى يعيش فيه على ما يلتقطه من هنا وهناك ، وعلى ما ترسب فى أعماق نفسه من قراءات سابقة ، حيث يتمسك بالأسلوب المدرسى المنفوخ أو المصطنع . أما الأسلوب الآخر التابع من الإدراك الحدسى المباشر والمعتمد على العاطفة والإرادة معا أو على الوعى واللاوعى والذى يخلع فيه الفنان على موضوعات العالم الخارجى روحه ، ويضفى عليها من ذاته ، فتتم فيه عملية انصهار فى ذات الفنان يصبح فيها الموضوع والذات شيئا واحداً . فى الأسلوب الأول تنتج لنا مجموعة من التراكيب والعلاقات والصور جامدة وقديمة ومنفصلة الواحدة منها عن الأخرى . مجموعة مفتقدة للروح المميزة وللوحدة ولعوامل الابتكار والاصالة . أما فى الأسلوب الثانى فتنتج لنا مجموعة من العلاقة والصور والتراكيب جديدة وموحية وخلاقة ومحققة للوحدة وحدة العمل الفنى . ولنا عودة تفصيلية لموضوع الخيال والوحدة .

وهكذا نرى أن العلاقات الجديدة للألفاظ التى لدى الشاعر الكبير

---

(١) Imagination and Fancy Biographia Literaria p. 20
كولردج ص ١٥٦ ترجمة مصطفى بدوى .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أو الكاتب الكبير هى موضع الجودة والاصالة ومن ثم كان خروج الفنان سواء أكان كاتبا أم شاعراً على ما شاع للالفاظ من ارتباطات عامة ، ومن مدلولات حرفية أمراً ضروريا بل لازما . فالاصالة والابتكار الفنيان لايتحققان إلا إذا أدهشنا الكاتب أو الشاعر بعلاقات لغوية جديدة غير متوقعة أو مألوفة . ولن يصل الفنان إلى هذه العلاقات الجديدة إلا بتمكن الفنان من فنه وقدراته الذاتية القادرة على الخلق وتجاربه الطويلة فى ميدان فنه .

ومن هنا لسنا نجد أى تناقض على الإطلاق بين تجربة الشاعر أو الكاتب الذاتية وبين رغبته فى التعبير عنها عن طريق اللغة التى هى أولا وقبل كل شىء أداة تعبير جماعية . ذلك أن علاقة الشاعر باللغة علاقة أساسها كما قلنا تحطيم العادة والتقاليد التى فرضها المجتمع على اللغة ، وإرتياد واكتشاف جديدان للاحاسيس الكامنة فى أعماق النفس . فالشاعر يستخدم لغة الجماعة على أنها لغته هو وحده بحيث تصبح لغة الجميع فى يد الفنان لغة جديدة ومختلفة ، لان هذا الاختلاف وتلك الجدة اللتين اقتضتهما تجربة الشاعر الفنيه هما معيار جودة الأديب ، حتى ولو خرج عن النظرة الاجتماعيسة والذوق الاجتماعى . وذلك لأن معايير الحكم على العمل الفنى ليست بأى حال معايير اجتماعية تخضع للنظرة العادية أو الذوق الاجتماعى .

ونحن نعلم أن فى مقدور الفنان أن يستخدم كلمات قد تبدو فى نظر المجتمع أو بالقياس إلى النظرة العامة الشائعة من النوع الذى يتحاشاه المجتمع أو ينبو عنه ، لأنه فى نظره خال من الذوق أو مفتقد للاياس والخفه أو للجرس والموسيقى ، فإذا هذه الكلمات قد تحولت فى يد الفنان إلى شحن عاطفية حية أو إلى علاقات موسيقية رائعة . وبسبب ذلك قدرة الشاعر على تطويع اللغة والسيطرة عليها ورؤيته الجديده لها . وإذن فعلاقة الشاعر باللغة علاقة ذاتية وليست علاقة اجتماعية ودهشة الوعى الاجتماعى لهذه العلاقات الجديدة التى يؤلفها الشاعر

فى لغة الجماعة ليست بأى حال معيارا على فشل الشاعر . إنها على النقيض قد تكون معياراً على جودة الشاعر وبراعته فى فنه . إن القوانين التى يفرضها الشاعر على فنه قوانين نابعة من ذاته هو ، إنها قوانين فنيه وليست قوانين اجتماعية . إنه يخضع لقواعد اللغة العامة ، ولكنه مطلق الحرية فيما يؤلفه داخل هذه الحدود الصارمة من فن جديد . وبذلك ننتهى إلى نتيجة هامة مؤداها أن الأديب حق فى المجال اللغوى البحت أديب حر ، وأن الذى يميز لغة الأديب الصادق عن غيره هو ذاتيته وفرديته (١) .

موضوعية الأدب فى النقد الحديث :

بعد أن ناقشنا العلاقة بين المجتمع وبين العمل الفنى ، وبعد أن اوضحنا العلاقة بين لغة الجماعة ولغة الأديب ، وبعد أن عرفنا أن المجتمع مهما يكن له من تأثير فى الأدب فليس هو الذى يحدد فى النهاية شكل العمل الفنى ويعطيه قيمته ، وإنما الذى يحدد قيمة العمل الفنى هو كما قلنا ذات الأديب التى تتمثل فى عقله الخلاق ، ومدى تمكنه من فنه وسيطرته عليه وإدراكه لخفايا صنعته ، ووعيه بالتقاليد الأدبيه التى توارثها وعاشها ، بعد أن فرغنا من مناقشة هذه المسائل نعود الآن إلى مفهوم آخر من المفاهيم التى شاعت بين الأدباء المعاصرين عن موضوعية الأدب وعلى الأخص بعد أن كتب ت س. إليوت مقاله المشهور والمسمى « التقاليد والموهبة الفردية Tradition and the Indivirdual Talent » (٢) فقد أراد ـ ت . س. إليوت بهذا المقال أن يهدم بعض المفاهيم الشائعة عند بعض النقاد ودارسى الأدب ، ومن أهم هذه المفاهيم ما استقر عند بعض الناس من

---

(١) اقرأ الفصل الذى كتبه د. محمد مصطفى بدوى عن « الذاتية فى الشعر » فى كتابه دراسات فى الشعر والمسرح ص ٥٤ وما بعدها .

(٢) Selected Prose P. 21

أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب . أو الاعتقاد الذى يقول بأن الأدب لا يكون أدباً إلا إذا صدر عن تجارب الأديب الذاتية المباشرة . فكثيرا ما شاع بين الناس فى عصور الأدب المختلفة أن الصدق فى الأدب لا يتحقق إلا إذا كان الأثر الفنى للأديب صادراً ومعبراً عن تجربة واقعية مرت فى حياة الأديب نفسه أو وقعت له شخصيا . وقد حاول إليوت أن يصحح هذا الخطأ الشائع ، وأن يحطم هذا المفهوم رغبة منه فى الدفاع عن حقيقة ثابتة فى عالم الفن عامة والأدب خاصة : وهى أن الفنان الحقيقى ليس هو الذى ينتظر حتى يعبر عن تجاربه الذاتية المباشرة وحدها ، والفنان الأصيل لا يمكن أن يكتفى فى كتاباته بألوان التجارب التى تقع لشخصه ، وليس هو الذى يظل صامتا لا ينطق حتى تقع له حادثة أو تصيبه مصيبة . فلا يصف الحب إلا إذا كابده ولا يصور العذاب إلا إذ عاناه ، ولا يكتب قصة أو رواية إلا إذا عاش جميع تجارب شخوصها ، ولا يعالج مشكلة اللاجئين الفلسطينيين مثلا فى قصيد أو مسرحية لمجرد أن القدر لم يشأ أن يجعله لاجئا فلسطينيا . مثل هذا الأديب أديب محدود يدور فى نطاق ضيق للغاية . لا يستطيع أن يتخطاه أو يتعداه إلى غيره . إنه أديب لا يدرك حقيقة الخلق الأدبى أو ربما يدركها ولكنه لا يستطيع أن يحقق ما تعنيه الكلمة . إن الخلق الأدبى ليس تعبيرا عما يقع لذواتنا فحسب كما أنه ليس مجرد وصف للواقع الذى نعيشه أو نحياه . إن الفنان الجدير بهذه الصفة قادر على خلق التجربة حتى ولو لم تقع له ، إنه لا يقتصر على تصوير ما يقع لذاته من تجارب أو أحداث ، ولا يقتصر على خلق ما يحياه وما يأمل أن يحياه وما يعجز عن أن يحياه فحسب ، وإنما يخلق ما يحياه الإنسان أى إنسان فى أى مكان وتحت أى ظروف سواء خضع الفنان لهذه الظروف شخصيا أو لم يخضع لها .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

من أجل هذا المفهوم الخاطىء والذى شـاع بين الأدباء فترة طويلة من الزمن قام أصحاب النظرية الموضوعية فى الأدب يدافعون عما يسمى بحيـدة الأديب . وعبر إليوت عن هـذه الحيدة بقوله « إن عقل الـكاتب ليس إلا وسيطا تمتزج فيـه المشاعر والتجارب امتزاجا خاصا ، وبطرق لا يمكن التكهن بها . فالعقل الخالق كالمؤثر الـكيميائى تدخله تجارب الفنان فى الحياة فتتحول إلى مادة جديدة تختلف عما كانت عليه من قبل أما هو فيظل محايداً » (١) ويستطرد إليوت فى مقاله إلى أن الكاتب المتطور هو الذى يلزم هذه الحيدة ، بل ويعمل على التضحية بالذات من أجلهـا . بل إن الفنان لا يبلغ درجة النضوج فى الخلق الأدبى إلا إذا إزداد إنفصاله عن ذاته . ذلك أن انفصـال الفنان عن ذاته دليل على تمكنه وعلى أنه بلغ خطأ موفوراً من المقدرة الفنية أو ما يسمى بالـ Technique . وهذه المقدرة الفنية فى نظر اليوت هى التى تمكن الفنـان من الانتقام من محيط الذاتيـة إلى محيط الموضوعيـة . أو بمعنى آخـر هى التى تستطيع أن تجعل الأثر الفنى ينتقـل من مجرد التعبير عن الذات إلى مرحلة أنضج وهى مرحلة الخلق والابتـكار التى تحتاج إلى مقدرة خاصـة ليست فى متنـاول كل من يـكتب أدبا . من أجل هـذا رأينا الـكثير من الـكتاب والأدباء يهربون من الـكتاب افتقـارا لهـذه القدرة الفنية أو عجـزاً عن تحقيقها .

هـذه هى خلاصة لما جاء فى مقـال الشاعر الناقد ت . س . إليوت متصلا بموضوعية الأدب . ولقد أثار المقـال كما رأيت جملة من القضايا الهـامة

---

(١) المرجع السابق .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التى تتصل بذاتيه الفن وموضوعيته . ولعل أهم ما يريد أصحاب الدعوة إلى موضوعية الأدب أن ينبهوا الأذهان إليه شيئان: أولا : هدم المعتقد القديم الذى كان يقول بأن الأدب تعبير عن الشخصية، والذى كان يرى أن الصدق الفنى لا يتحقق إلا إذا اعتمد الأثر الفنى على تجارب الفنان الشخصية وصدر عنهـــا . وثانيا : تركيز الاهتمام على أن الذى يحدد قيمة الأثر الفنى ليس ما يحتويه هـذا الأثر من مشاعر ذاتيـة أو تجارب شخصية ، بل ما يتضمنه هذا الاثر من قدرات فنية ومواهب، أو بعبارة أخرى إن قيمة العمل الفنى مجالها العمل الفنى نفسه لا شخصية كاتبه . إن الشعر الذى أمامنا هو موضوع القيمة الفنية لا الشاعر نفسه ولا حياته، ولا ما يجرى فى هذه الحياة من تجارب وأحداث .

ومن أجل هذا الهدف الأخير الذى نادى به أصحاب الموضوعية فى الأدب جاءت حملة النقد الحديث على الذاتيـة . واختلط الأمر على الدارسين ، وظن فريق منهم أن الذاتية تهمة . وإذا الكلمة تجد نفسها مرة أخرى محتاجة إلى من ينصفها ويدافع عنها ، أو على الأقل من يرد لها اعتبارها ويحدد لها مكانها فى عملية الخلق الأدبى .

ونحن نفهم لمـاذا يلح أصحـــاب الموضوعية إلى ضرورة تصحيح المفهوم الذى شاع بين أدباء المدرسـة الرومانسية من أن الأدب تعبير عن الشخصيـة . ونفهم الأسباب التى من أجلها يثور النقد الحديث على مثل هـذا المفهوم . إنهـا غيرة النقد الحديث على قيمـة العمـل الفنى ، وخوفه من أن تتحول هذه القيمـــة عن مكانها فيترك الناقد النظر إلى ما يحتويه الأثر الفنى من قيم جمالية وفنيه، وينظر الناقد فى قدره الأديب على إطلاق مشاعره والتعبير عن خلجـــاته وأحاسيسه . وفى هذا من غير شك خروج عن مهمة النقد الأساسية إلى أشياء

على هامش النقد . فان المضامين التى يحتويها أى أثر فنى مهما يكن نوع هـذه المضامين ، وسواء أكان هـذا المضمون فكراً أم فلسفة أم أخـلاقا أم موقفا نفسيا أم عاطفيا فلا يمكن أن يحتوى على قيمة فى ذاتها . إن قدرة الفنان على مزج كل هذه المضامين وصهرها وتحويلها إلى مادة جـديدة وإلى عمـل فنى موحد هى التى تحدد قيمة العمل الفنى أولا وأخيراً : من أجل هذا كان التعبير عن تجارب ذاتية مباشرة ليس معياراً لصدق التجربة وليس وحده دليلا على تفوق الكاتب ونجاحه، وإنما الدليل على تفوق الكاتب هو قدراته الخالقة.

ليس من الضرورى أن يعتمد الفنان على تجاربه الذاتية المباشرة وحـدها ، فان الأديب الذى يقتصر فى أدبه على إطـلاق مشاعره وحدها أديب عاجز . أما الأديب الناجح فهـو الذى يستطيع أن يخلق بقوة خيـاله الجو الشعرى الذى يريده . ولو اقتصر كل فنان على تصوير ما يحـدث أو ما يقع له من تجارب لما كتب شيكسبير مسرحياته ، ولما استطاع أن يصور فيها هذا العدد الضخم من الشخصيات الإنسانية التى تضمنتها رواياته . فليس من المعقول أن يكون شاعر مثل شيكسبير قد عاش كل هذه الألوان المختلفة من التجارب ، ولو أضفنا إلى عمره أعمار عشرة من الرجال لما اتسعت حياته لكل هـذه التجارب. وما أفقر العبقرية التى تشعر بالحاجـة إلى إثارة الألم لكى تصوره. لقد قالها جورج ديهامل فى كتاب « دفاع عن الأدب » عندما روى لنا قصة « لبيير لويس » عنوانها « الرجـل الأرجوانى » . ويرويها الدكتور مندور فى كتابه النقد المنهجى عند العرب حيث يقول : وموضوعها فنان إغريقى يأخـذ بعبد ويكوى صدره بالنار ليراه يتألم فيستطيع أن يلتقط ملامحه المتقلصة ويودعها لوحة زيتية كان يرسمها الشخصية الخرافية شخصية بروميثيوس الذى عذبته الآلهة لأنه سرق النار من السماء وأتى بها إلى البشر . وكان عذابه نسرا ضاريا ينهش كبده بالنهار ثم يتركه فيعود كبده

لينمو بالليل وعند الصباح يأتيه النسر ليستأنف النهش . ورسم الفنـــان اللوحة ولكن الشعب علم بتعذيبه لهذا العبد المسكين فثار وأتت الجموع إلى منزل الفنان لتنتقم منه . ولكن الفنان أطل على الشعب من نافذته وأراه اللوحة فنسى الشعب العبد المعذب وهام للفن . ويعلق ديهامل على تلك القصة بقوله العظيم : ما أفقرها عبقـرية تلك التي تشعـر بالحاجـــة إلى أن تثير الألم بالفعـل لكي تصوره » (١) .

وما نظن أن هناك ما هو أبلغ من هذه القصة فى الدلالة على عجز الفنان الذى يحتاج فى خلق فنه إلى تجربة مباشرة أو إلى واقع حى يشاهده فينقله . إن الفن ليس وصفا لما نراه ، وإنما هو خيال يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد . كما أن الفن ليس موجودا مع الإطلاق فى الموضوع من حيث هو موجود خارج التجربة . ولا يمكن لأى موضوع ما خارج نفوسنا مهما كانت قوته أن يكون فى ذاته أو بذاته أكثر فنا أو فنية من غيره من الموضوعات ذلك أن أى موضوع لا وجود له وبالتالى لا قيمـة فنية له من غير ذات تدركه كما أن الذات لا توجد من غير موضوع يظهرها لذاتها . من أجل هذا كان من الضرورى لإزالة التناقض بين الذات والموضوع أن تصبح الذات والموضوع شيئا واحداً ، وهذا هو ما يحدث فى مجـــال ادراك الأشياء وما يحدث كذلك فى ذات الفنان عندما يتأمل موضوعا من الموضوعات أمامه ، ويستغرق فى تأمله وفى أثناء هذا التأمل والاستغراق تتم عملية لاشعورية يتحول فيها الموضوع الذى أسدلت عليه العادة والعرف والتقاليد غطاء سميكا ، يبدو كما لو كان شيئا جديداً ، شيئا يثير الدهشة والعجب ، كما لو كان شيئا يراه الفنان للمرة الأولى ، عندئذ تتحطم جميع الارتباطات

---

(١) النقد المنهجى عند العرب ص ٥٨ ، ٥٩ .

التى ارتبط بالموضوع فى أذهان الناس ، ولا يبقى إلا ما يضيفه عليه الفنان من روحه وذاته ونفسه . هذه الرؤية الجديدة للموضوع هى التى تتمثل فيها عملية الخلق الفنى . وهى نفسها التى تلتقى فيها الذات بالموضوع بحيث تصبح الذات موضوعا والموضوع ذاتا ويزول بينهما التناقض من أجل هذا وصف كولردج الرجل العبقرى بأنه الذى يلقى ضوءا جديدا على الأشياء فيقول : « من منا لم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ولم يختبر احساسا جديدا وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين يشبه فيهما اللذة الحسية :

بالثلج الذى يسقط على النهر

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفى إلى الأبد » (١).

لعلنا نستطيع أن ننتهى بعد كل ما سبق إلى أن الصراع بين النظريات الذاتية والموضوعية كما يقول هاملتون(٢) صراع لفظى . فحينما تكتمل التجربة الفنية ننسى أنفسنا ويكاد يختفى التمييز بين الذات والموضوع . وإذا سلمنا بهذه النتيجة الأخيرة ومقدماتها فليس ثمة تناقض اطلاقا بين ما يدعو إليه إليوت وأصحابه وبين ما قررناه سابقا من أن الذى يميز الأديب الصادق عن غيره هو فرديته وذاتية . فأصحاب الموضوعية فى الأدب لاينكرون هذه الحقيقة على الاطلاق وإنما هم فقط يصححون بعض المفاهيم الشائعة والتى تسىء إلى الفهم السليم لعملية الخلق الأدبى . فان كل ما يهدف إليه أصحاب الدعوة إلى موضوعية الأدب هو أن يؤكدوا حقيقة سبق تقريرها وشرحها وهى التى تقول: بأن عملية الخلق الأدبى

---

(١) كولردج ص ٨٩ .

(٢) الشعر والتأمل ص ١١٧ وما بعدها .

لاتستمد قيمتها مما تتضمنه من تجارب ذاتية ، بل تكتسب قيمتها مما تحتويه من قيم فنية . وليس هناك شيء يحدد هذه القيم إلا ما فى الاثر الفنى نفسه من خصائص هى نتيجة طبيعية لنضوج العقل الخلاق للفنان وتوافر إمكانياته . وهذه الحقيقة لاتتنافى أصـــلا مع الذاتية فى الادب التى هى شرط أساسى فى كل خلق أدبى . وحتى فى هذه النهاية التى يحرص عليها الموضوعيون وهى تشكيل العمل الفنى وتحديد قيمته فان الذى يقوم بهذا قدرات الاديب وملكاته وعبقريته الخلاقة ، وكل هذه من صميم الذات . وكل ما فى الامر أننا بحاجة دائما ، ونحن نتحدث عن الفن ، أن نعى هذه المصطلحات الكثيرة التى قد يختلط على الذهن فهمها وبخاصة إذا وجدها تستخدم فى أكثر من منطقة واحدة من المفاهيم أو فى موضوعات متبـــاينة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الخلق الأدبى ووحدة العمل الفنى

من خـــلال مناقشاتنا السابقة لموضوع الذاتية فى الادب استطعنا أن نلمس بعض الحقائق الهامة عن طبيعة الخلق الادبى . فعرفنا أن الأدب ليس وصفا أو تعبيرا عن حالات شعورية بقدر ما هو خلق فنى تتوافر له شرائط أساسية أهمها: توافر العقل الخالق عند الاديب ونضوجه ووعيه بالتقاليد الأدبية التى انحدرت إليه من الماضى ، والمامه إلمام ذوق وإحساس بالأعـــمال الأدبية التى سبقته وعاصرته . وعرفنا كذلك أن الخلق الادبى عمليـــة امتزاج كامل بين الذات والموضوع . وأن الموضوع الذى هو فى أصله شىء خارج عن الذات يصبح بعد التجربة الفنية مثل قطعة السكر التى تذوب فى قدح الماء فتبقى فيه ، وتنتشر فى كل ذرة من ذراته — وهى على الرغم من انتشارها فى قدح الماء لا يمكن أن يعثر عليها فى صورة قطعة من السكر ، لأن قطعة السكر قد اختفت على رغم وجـودها وأصبح القدح كله ماء . كذلك الحـــال فى الموضوع أو الفكرة التى يصورها الاديب سوف تختفى هى الاخرى وتصبح بكاملها صورة أو عملا فنيا ، يصعب من المستحيل بعدها فصل الموضوع أو إعطاؤه قيمة بدون الصورة التى ترمز إليه ، والتى خلقها الفنان من ذاته . وعرفنا كذلك مما سبق أن هذه الوحدة بين الذات والموضوع هى فى الحقيقة ثمرة طبيعية لما يسمى عند النقاد أحيانا «بالرؤيا التى هى تصور الفنان للشىء الذى أمامه أو « بالتأمـــل » الذى هو استغراق الذات فى الموضوع وإنتشارها فيه ، أو ما يسمى أحيانا أخرى بالخيال أو التمثل أو التصور أو الحدس وجميعها مترادفات لشىء واحد . ألفاظ تتكـــرر حين نتحدث عن عملية الخلق الادبى . لا فرق بين كلمة من هذه وأخرى لانها جميعها تعود إلى منطقة واحدة من المفاهيم ، ولانهـــا عند نقاد الادب تحمل مدلولا واحـــداً

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لا يتغير . وعلى الرغم من تردد هذه الكلمات فى مجال الحديث عن الأدب والنقد ، وعلى الرغم من أنها تعود جميعها إلى منطقة واحدة من المفاهيم كما قلنا ، فان كلمتين اثنتين منها قد برزتا فى ميدان الدراسات النقدية وظفرتا بالشيوع بين الدارسين أكثر من غيرهما . وهما كلمتا « الحدس » و « الخيال » . فقد ظفرت الأولى باعجاب رائد من رواد علم الجمال وفلسفة الفن المعاصرين هو الناقد الإيطالى بندتو كروتشه صاحب كتاب علم الجمال AESTHETICS ، وبلغ من حماس كروتشه لهذه الكلمة أنه قال أن الاستيلاء على هذه العبارة التى هى « الفن حدس » قد كلفه جهودا جبارة لأنه ، فى اعتقاده ، أشبه بالاستيلاء على مرتفع شاهق اقتتل عليه طويلا وهو عنده نتيجة ورمز لظفر يناله جيش بعد طول قتال .

ونحن ندرك ما يعنيه كروتشه بهذا الجهاد الطويل المرير الذى يسجله لنفسه ولغيره عندما ينتهى فى بحثه إلى أن « الفن حدس » . إنه يشير بهذا إلى جهود النقاد والكتاب فى مجال الفن والأدب منذ أن جاءنا تعريف أرسطو للفن بأنه تقليد ، وما سار فيه هذا التعريف من مراحل عبر التاريخ ، وما دون فى هذا من دراسات وشروح تباينت فيها الآراء وتفرعت فيها البحوث وتلونت بألوان الفلسفات المختلفة . إلى أن جاءنا العصر الحديث فأصبحت آراء أرسطو القديمة نقطة البدء فى التفكير الفنى ، وبدأت الفكرة القديمة التى أهملت مدة طويلة ، والتى ربما لم تكن واضحة فى ذهن أرسطو نفسه بدأت تتضح فى العصور الحديثة بفضل دراسات طويلة مستمرة انتهت إلى تجريد الفن من كل نزعة نفعية أو أخلاقية أو مفهومية ، وذهبت إلى أن الفن صورها خالصة أو حدس خالص . وواضح من كلمة حدس ومن إصرار كروتشه على استخدامها فى تعريفه الفن أنه يريد أن يختار الكلمة التى تستطيع أكثر من غيرها أن تعبر

عن مفهوم الفن ، فليس من شك أن كلمة « الحدس » أكثر من غيرها دلالة على الإدراك الطبيعى أو الفطرى عند الانسان . وأنها كلمة تنقلنا من مجال المعرفة عن طريق المنطق والعقل إلى مجال المعرفة عن طريق الحدس الذى هو البديهة أو الإحساس الفطرى الطبيعى . وبمعنى آخر يريد كروتشه أن يفرق بين مصدرين للمعرفة تأتينا عن طريق الفكر ومعرفة تأتينا عن طريق الخيال . وما دام الفن ينقلنا من المجال الذى يدرك بالمنطق إلى المجال الذى يدرك بالإحساس ، عرفنا لماذا أصر كروتشه على استخدام كلمه « الحدس » ذلك لانه إذا كان الأثر الأخير للبحث الفلسفى أنه « مفهوم » فان الأثر الأخير للعمل الفنى أنه « حدس » .

وإذا كان كروتشه قد استخدم كلمة « الحدس » وآثرها على كلمة الخيال فليس لأن إحداهما تختلف فى مدلولها العام عن الأخرى ، وإنما لأن كروتشه كما أسلفنا كان حريصا على إختيار كلمة تكون أوغل فى الدلالة على أن الفن احساس وأنه مستقل عن أية غاية عملية أو نفعية أو منطقية أو أخلاقية أو فلسفية . إنه قد يتضمن كل هذه المضامين ولكن الطابع الأساسى للفن والأثر الكلى له أنه معرفة حدسية ، وأن كل ما يتضمنه الاثر الفنى من فكر ومنطق وأخلاق وفلسفة قد تغير تماما عما كان عليه ، وتخلى عن وصفه الأصلى ، وذاب فى العمل الفنى كما تذوب قطعة السكر فى كوب الماء وبذلك يكون قد خرج عن طابعه الاساسى الذى كان عليه قبل أن يصبح جزءا عن العمل الفنى . وبذلك تصبح المضامين الفكرية أو الفلسفية داخل العمل الفنى أجزاء يحددها الكل . لأن الكل هو الذى يحدد قيمة الجزء .

وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يكون للموضوع أو للفكرة — أيا كان

نوعيا — أو للمضمون ، أيا كان شأنه ، أى قيمة مستقلة عن قيمة العمل الفنى . فنحن عند قراءتنا لقصيدة ما لا نهتم بموضوع القصيدة لذاته وإنما الذى يهمنا هو كيف استطاع هذا الموضوع الذى اختاره الشاعر أن يتحول من مجرد موضوع خارجى إلى عمل فنى . فقد يتناول شاعر الخريف موضوعا لقصيدته ولكن هذا الاختيار لا يمكن أن يحقق قيمة فنية فى ذاته ، كما لا يمكن أن يكون اختيار الخريف موضوعا لقصيدة ما أبلغ أو أكثر شاعرية من اختيار موضوع آخر مثل منازل الفقراء المدقعين مثلا . ولو جاز أن يكون للموضوع قيمة فى ذاته لكان همنا من القصيدة المعرفة العقلية عن مسألة أو موضوع ما . ولو كان هذا هو هدفنا لكان الأولى بنا أن نستمع إلى مقال علمى عن الخريف من عالم من علماء الجغرافية يحدد لنا فيه صورة دقيقة واقعية عن الخريف فى مصر ، أو لذهبنا لعالم من علماء الاقتصاد أو الاجتماع لنجد عنده الدراسة الجادة لمنازل الفقراء المدقعين وما تحتوى عليه من ظواهر اجتماعية واقتصادية . ولاستطاعت هذه المقالات العلمية أن تصل بنا إلى معرفة أدق وأشمل مما يمكن أن تقدمه إلينا القصيدة الشعرية .

إن العبرة فى النقد الأدبى ليست بالموضوع باعتباره شيئا خارجيا ، ولا بالفكرة باعتبارها مجرد فكرة ، وانما العبرة بما صار اليه الموضوع أو الفكرة بعد أن سيطر عليها الشاعر أو الأديب وبعد أن انصهرت فى ذاته وبعد أن تحولت إلى فن . ان كل موضوع وكل فكرة ليسا الا مجرد مادة من المواد الخام التى تتحول عند تناولها الى شىء جديد .

وليس هذا الذى نقوله عن الموضوع أو الفكرة فى الشعر والأدب خاصا بعصر بعينه او مدرسة أدبية بعينها . فمهما تغيرت أفكار العصر وقيمه فلن تتغير

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القيم الأساسية للعمل الفنى . فقد نرى الأدباء فى عصرنا الحاضر يهتمون بعالم الفعل والسياسية ، ويشاركون فى أحداث العصر ، ويدعون الى توجيه الأدباء نحو المجتمع ، والى المساهمة بجهودهم فى تغيير الواقع الذى هم عليه ولكن هذا كله لا يعنى أن اختيار موضوع معين يتصل بالسياسه أو المجتمع أو قضية من قضايا الوطن أو مشكلة من مشاكل العصر يعتبر ذا قيمة فنية أو جمالية فى ذاته . اننا حتى فى عصرنا الحاضر ، وأمام الالتزام الذى ينبغى للأديب اليوم لا نرجع القيمة فى القصة أو القصيدة أو المسرحية الى ما تحتوى عليه من مضامين اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية ، وانما نرجع القيمة فى هذه الفنون كلها الى ما حققته من فن . فالموقف الذى يقفه أديب هذا العصر من الأحداث السياسية أو الاجتماعية هو موقف الفنان أولا وقبل كل شىء ، موقف الفنان الذى يرى وراء كل حدث وكل قضية سياسية أو اجتماعية دلالة إنسانية ما بحيث تتحول الحادثة أو القضية المرتبطة بزمن ما أو بمجتمع ما الى قضية انسانية تكتسب الخلود واللازمنية عن طريق تأمل الفنان ورؤيته الخاصة .

ولن يتأتى للأديب مهما التزم أن يحقق الانسانيات وأن يتجاوز بفنه حدود الزمان والمكان إلا اذا استطاع أن يحول كل ما حوله مهما بلغت أهمية الاحداث التى تحيط به أو الموضوعات التى يعالجها إلى فن رفيع . فجميع هذه الموضوعات ليست الا مجـــرد مناسبات لا ينقلها الفنان نقلا مباشراً أو علمياً . بل لا بد أن تتحول إلى رموز تمثل غبطة الانسان أو شقاءه ، خيره أو شره .

واللغة هى وسيلة الاديب للتعبير والخلق . فاللغة هى موسيقاه وهى ألوانه وهى فكره وهى المادة الخام التى سوى منه كائنا ذا ملامح وصفات ، كائنا ذا نبض وحركة وحيـــاة ، كائناً خلقه الشاعر أو القصاص أو المسرحى من

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ذاته . كائنا ذا صوت يحمل صورة . وكما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع فكذلك اللغة فى يد الشاعر أو الكاتب قادرة على أن تحمل صورة نابضة حية. ذلك هو معنى الخلق الأدبى . إنه سيطرة الأديب على اللغة بما يضفيه عليها من ذاته وروحه .

فقد تخطر الفكرة لك ولغيرك من الناس ، وقد يعانى فريق من الأدباء ألوانا متشابهة من التجارب، ويقعون على حقائق واحدة ، ولكن عبقرية الأديب تتجلى فى الصورة النهائية التى يضع فيها الحقيقة ،وموهبته تتركز فى الخطوط التى تآلفت لتحمل إلى النفوس أدق صورة ممكنة للحقيقة التى عاشها الأديب وأراد أن يكشف عنها الغطاء.

فحقيقة كونى وكونك كائنين خلقنا من الأرض وإلى الأرض نعود، وحقيقة كونى وكونك نرجع فى أصول تكوينا إلى حقيقة واحدة قد تراها أنت ويراها غيرك من الناس ، وتستطيع أنت وغيرك أن تعبروا عنها فى صورة لا نهائية من التعبير . أما عمر الخيام فقد نظر إلى ابريق الخمر أمامه فقال:

« لقد كان هـــذا الإبريق عاشقا مثلى، وكانت يده هذه يداً معانقة لحبيب » .

استطـــاع ابريق الخمر فى هذا الموقف أن يوحى للشاعر بموقف الإنسان من الموجودات ، كما استطاع أن يمثل أمامه وحدة وجود فأصبحت كل الكائنات والموجودات ترجع فى أصول تكوينها إلى شىء واحد . وهكذا تحول إبريق الخمـــر من مجرد موضوع خارجى إلى موضوع داخلى بحيث أصبح الإبريق وكأنه مجرد رمز عن مشاعر محددة وعن موقف إنسانى

معين وانتهى الأمر بأن أصبح الموضوع ذاتا والذات موضوعا .

فاذا انتقلنا إلى جبران خليل جبران الذى وقف موقفا مشابها لموقف الخيام فى لحظة من لحظات الإلهام وكان جالسا إلى جوار المدفأة فى ليلة من ليالى الشتاء البارد فوصف نفسه وهو جالس يستدفىء بقوله:

«حطبة تستدفىء بحطبة»

فليس من شك فى أن الفكرتين واحـــدة عند الشاعرين ، وأن الموضوع واحد وأن كلا منهما يكاد يقف من الحياة والوجود موقفا متشابها، على الأقل فى تلك اللحظة التى صدر فيها هذا الشعر. ولكن ليس من شك أيضا أن كل شاعر منهما قد عبر عن الحقيقة الواحدة فى عبارة تختلف اختلافا بينا عن الأخرى، ولو أننا نحكم على الخلق الأدبى لمجرد الفكرة التى ترمى إليها العبارتان لا تهمنا المتأخر منهما بالأخذ من السابق. ولكان هذا الحكم يعتبر حكما عقليا خارجا عن نطاق المجال الفنى.

وإذا تركنا الخيام وجبران وانتقلنا إلى شاعرين آخرين هما حافظ وشوقى ووقفنا وقفة أمام رثاء كل منهما لسعد زغلول ، ونظرنا إلى لغة كل منهما فى التعبير عن موقف واحد هو رثاء سعد، لأدركنا كيف يتباين الخلق الأدبى من شاعر إلى آخر تباينا واضحا يرجع الى طبيعة الشاعر نفسه وقدراته الفنية ومدى سيطرته على تجربته وتمكنه من عناصر فنه . ولنأخذ الآن المقطعين الأولين من قصيدتى حافظ وشوقى فى رثاء سعد. يقول حافظ:

إيه ياليل هل شهدت المصابا كيف ينصب فى النفوس الصبابا
بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح أن الرئيـــس ولى وغـــابا
وانع للنيرات ســـعداً فسعد كان أمضى فى الأرض منها شهابا

قد ياليل من سوادك ثوبا المدارى والضحى جلبابا
وانسج الحالكات منك نقابا واحب شمس النهار ذاك النقابا
قل لما غاب كوكب الأرض فى الأرض فغيبى عن السماء احتجابا

ويقول شوقى فى نفس المناسبة :

شيعوا الشمس ومالوا يضحاها وانحنى الشرق عليها فبكاها
ليتنى فى الركب لما أفلت يوشع ، صت فنادى فثناها

الموضوع فى القصيدتين واحد ، المناسبة واحدة ، وهى موت سعد ، والعاطفة التى حركت الشاعرين واحدة وهى عاطفة الحزن فكلاهما محزون لموت سعد ومع ذلك فلا الموضوع ولا المناسبة ولا عاطفة الحزن وحدها بقادرة على أن تحدد القيمة الأخيرة للقصيدة . إن العلاقة التى نشأت بين اللغة وبين التجربة الشعورية ، والفروق الدقيقة التى نشأت من هذه العلاقة هى التى تحدد قيمة العمل الفنى . فقد يستمع القارىء إلى صوت حافظ وهو ينشد أبياته هذه فى رثاء سعد ، وقد يحس لأول وهلة بما تنطوى عليه الأبيات من طبيعة خاصة تتمثل فى قدرة حافظ على إثارة الانفعال بما يمتلك من عاطفة جياشة وبما تثيره المأساة فى صدره من لوعة وأسى ، فإذا هذا الحدير من الخواطر المتدفقة ، وإذا هذا الحماس ينتقل من الشاعر إلى المستمع فيجد الأخير نفسه مدفوعا إلى الانفعال بالموقف والتأثر به . على أن العدوى التى انتقلت من الشاعر إلى المستمع أو القارىء ، وهذا الانفعال الذى سيطر علينا عند سماع أبيات حافظ ليس هو فى ذاته صاحب القيمة فى العمل الفنى الذى أمامنا . إذا إن الطبيعة الخاصة القادرة على أن تتحمس بالموقف ، وأن تنقل إلى الأذهان أدق المشاعر وأخص الإحساسات التى يجيش بها صدر الشاعر عنصر هام وضرورى فى كل

عمل فنى، ولكن هذه الطبيعة القادرة على أن تتحمس وتنفعل لن تكون لها قيمة بدون قوة الابتكار الأدبى التى تتمثل فى القدرة على خلق لغة تجعل الإيحاء اللفظى من القوة والسيطرة وبعد المدى والحيوية والدقة بحيث يحقق ما يحقق من قيمة .

ولقد استطاع حافظ أن يختار من عناصر اللغة ما يحقق هذا الحماس فالحزن عند حافظ يختلف عنه عند شوقى ، فبينما يلجأ حافظ إلى تفجير الأسى باختيار هذا الأسلوب الذى يجسد المصاب تجسيداً (ينصب فى النفوس انصبابا)، والذى يلتمس من عناصر الأداء اللغوى ما يعينه على التعبير عن الظلمة الشاملة التى عمت الكون، أو التى ينبغى أن تعمه، فهذا الليل الذى يناديه لابد أن يهتز لهول المصاب . ومن ثم لابد أن يمتد سلطان الليل فلا يطلع النهار - وحتى إن جاز للنيرات أن تطلع فلن تملأ الدنيا ضياء لأن الذى يملأها ضياء قد مات. فقد تطلع الشموس والأقمار ولكنها لن ترى شموسا وأقمارا . ذلك أن الكون كله ، منذ مات سعد ، قطعة مظلمة من السواد الحالك. وهكذا يخلع الشاعر سواد قلبه على الوجود كل الوجود .

ولكن هذا الشعور الذى انتهى إلينا كيف تأتى ؟ وبأى نوع من الألفاظ استعان ؟ إذا تأملت الأبيات من جديد فسترى أن الشاعر قد استغل اللغة من جانبين هامين : الأول: ما اختاره الشاعر من لفظ قادر على إشاعة الظلمة المسيطرة على نفسه . والثانى: قدرته على استخدام لغة درامية انفعالية قادرة على أن تبلغ درجة عالية من الحماس ، وأن تنقل هذا الحماس إلى الغير . فمخاطبة الليل على هذه الصورة واستخدام فعل الأمر والإلحاح عليه مرة بعد أخرى يدل على أن الأسى الذى يغمر قلب الشاعر لابد أن ينطلق فيغمر الكون كله ، بل لابد أن يخرج من مجال القول إلى مجال الفعل ، فلا يبقى الأسى فى داخله

هو بل أسى يملأ العالم بأسره ، وليس فعل الأمر فى مطلع كل بيت إلا نوعا من حماسة قلب تجد الشفاء فى هذا الأسلوب .

بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح ... أن الرئيس ولى وغابا
وانع للنهرات سعدا فسعد ... كان أمضى فى الأرض منها شهابا
قل لها غاب كوكب الأرض ... فى الأرض فغيبى عن السماء احتجابا

وهكذا ترى أن اللغة بألفاظها وموسيقاها وعاطفتها هى التى حددت ملامح القطعة وهى التى أكسبتها هذه القيمة أو تلك وهى التى جعلت أبيات حافظ تتخذ هذا الاتجاه دون سواه : اتجـــاه التأثير الرمزى عن طريق الصورة ، والعاطفى عن طريق قدرة اللفظ على إثارة الانفعال .

فاذا انتقلنا إلى أبيات شوقى رأينا أنفسنا أمام روح أخرى مختلفة ، وتجاه عناصر إيحائية أخرى تستعين باللغة ، ولكنها تختار من اللغة جوانب جديدة من التعبير والإيحاء ، ونقف بنا من المأساة موقفا مختلفاً : لقد كان شوقى فى لبنان عند موت سعد ، وجاءه النبأ المفجع وهو مغترب عن وطنه ، فحز ذلك فى نفسه وشق عليه ، وكان يتمنى لو أمد الله فى أجل سعد حتى يراه قبل موته ولكن المنية عاجلته فلم يستطع أن يحقق أمله ومن ثم فقد كان لموت سعد أثر مضاعف فى نفس شوقى : أولا : حزنه لموته ، وثانيا : تلقيه النبأ وهو بعيد عن وطنه . ولقد عبر شوقى عن هذين المعنيين فى مطلع قصيدته عندما قال :

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها ... وانحنى الشرق عليها فبكاها
ليتنى فى الركب لمـــا أفلت ... يوشع ، همت فنادى فثناها

منذ الكلمة الأولى يحس شوقى بما أحسه حافظ من أن كوكبا من كواكب

الهداية قد غاب بموت سعد ، وأن النور الذى كان يملأ الشرق قد مال إلى الغروب . وإذا كان حافظ قد لجأ إلى التأثير عن طريق تفجير اللفظ الذى كان يتطاير من صدره كما يتطاير الشرر من البركان الهائج، فقد كان شوقى أكثر هدوءا وأقدر على السيطرة على انفعالاته فلم يلجأ إلى الحماس ولم يستعن باللغة التى تخلع القلوب هولا ، وإنما أراد أن يحزن فى غير ضجيج فاستعان بموسيقى هادئة، وألحانه البحر الذى اختاره وزنا لقصيدته على بلوغ هذا الإحساس الهادىء فإذا كانت أبيات حافظ قد جعلتنا نركب موجا كالجبال ، واسكنتنا قلب العاصفة فقد حطت بنا أبيات شوقى فى زورق حزين تحدوه أنغام تبلغ الإثارة بهدوئها أكثر مما تبلغ بصخبها وحدتها .

فى البيت الأول أوقفنا الشاعر أمام الشرق العربى كله الذى تجمع ليشيع جنازة سعد فى انتفاضة بالغة الحزن تشيع فيها الهيبة والوقار من جلال الرزء ومن فداحة المصاب . فلم يشيع الشرق سعدا حين شيعه وإنما شيع الشمس ومال بضحاها . على أن الذى أكسب الصورة روعتها ومنح الموقف هيبته تلك العلاقات التى تآلفت من كلمات البيت التى تجلت فى هذا الاستهلال المباشر فى بساطة وإيجاز ، وفى التلاؤم فى النغم بين شيعوا ومالوا وبين انحنى الشرق عليها وبين ضحاها وبكاها . هذا التلاؤم لاينصرف تأثيره إلى العلاقات الصوتية وحدها ، وإنما ينصرف إلى مدى تفاعل هذه الأصوات بالإحساس العام الذى ينتهى إليه البيت ، وبحركة الموجة الهادئة التى تخطو خطوات منتظمة فى غير عجلة وفى نغم موقع .

فاذا انتقلنا إلى البيت الثانى نجد شوقى يستعين بمهارات أخرى فينقل إلينا موقف يوشع الذى طلب من ربه أن يؤخر له غروب الشمس فاستجاب له .

فليت شوقى استطاع ما استطاعه يوشع حين همت الشمس بالغروب فنادى ربه فاستجاب له وثناها عن المغيب. استطاع شوقى بهذا الموقف المقتبس من التاريخ، والذى أ مفته به ثقافته أن يعبر عن حسرته لاغترابه وحرمانه من تهييع جنازة سعد، ومن جزعه لفراقه، ومن إدراكه لمدى ما يتكبده الشرق من خسارة لموت سعد. تلك الخسارة التى تحتاج إلى معجزة تؤخر موته لحاجة البلاد إليه.

كل هذا الإحساس لم يذبع صدفة أو اعتباطا، وإنما أملته عبارات شوقى فى البيت الثانى، فبلغت عنده الفكرة والثقافة والموسيقى شأنا عظيما. إنهما قدرة شوقى على السيطرة على عناصر اللغة، وعلى توقيع أنغام ساحرة من حروفها فقد كان هذا وما يزال عاملا أصيلا من عوامل مهارته الفنية. فليس من شك فى أن شوقى حاذق قادر على أن يطوع اللغة لما يشاء من أنغام. وقد تجلت هذه المهارة فى البيت الثانى كما تجلت فى البيت الأول ويكفيك أن تقرأه مرة أخرى لترى كيف استطاعت ألفاظ مثل «أفلت» فى الشطر الأول، و«همت» فى الشطر الثانى، وكلمات مثل نادى فثناها، ثم تكرار الأفعال الماضية الثلاثة الواحد وراء الآخر فى قوله همت فنادى فثناها. يكفيك أن تعيد قراءة هذا لترى إلى أى حد استطاع شوقى أن يبرز شعور اللهفة والجزع والحسرة التى كان يستشعرها وقد جاءه نعى سعد فلم يجد من وسيلة للتعبير إلا أن يوقفنا أمام هذا الابتهال الذى يبتهله يوشع فى ضراعة وإشفاق وقد أوشكت الشمس على الغروب يستصرخ ربه أن يؤخر له غروبها. هذه اللهفة وهذه الضراعة وهذا الاشفاق وذلك الجزع لم يكن ليبرز إلا من تكرار هذه الأفعال الثلاثة الواحد منها وراء الآخر على هذه الصورة التى جاءت فى البيت الثانى وبهذه الموسيقى.

همت فنادى فثناها

ألست تشعر عند قراءة الكلمات الثلاث الأخيرة بأن حدثاً جللا يهم أن يقع ولا بد من تفاديه بأى ثمن . ثم أليس العطف بالفاء بين هـذه الأفعال هو الذى منحنا هـذا الإحساس ؟ وهل من سبيل إلى النجـدة إلا بمعجزة ؟ نعم لا بد من معجزة حتى تمنع الكارثة أو تؤجل وقوعها .

هذان المثلان من شعـر حافظ وشوقى يدلان على أن اهتمامنا بالشعـر ليس اهتماماً بالموضوع فى ذاته وإنما اهتمامنا منصب على لغة الشاعر وألفاظه وطريقة صياغته لها ومدى سيطرته على لغته وتجربته بما فيها من أفكار وأصوات وصور وعواطف .

ولو أنك قارنت هـــذا الرثاء الذى رأيتـه فى أبيـات حافظ وشوقى برثاء أبى العلاء المعرى الفقيه الحنفى فى قصيدته الدالية المشهورة التى مطلعها :

غير مجـد فى ملتى واعتقادى نوح باك ولا ترنم شـادى

لامكنك أن تدرك أن موضوع القصيدة ليس هو الذى يحـــدد قيمتها فى النهاية . ذلك أن موت الفقيه الحنفى مهما كان تأثيره ليس هو الذى يمنح القصيـدة قيمتها . وإنما الذى يرتفع بالشاعر إلى مستوى التجـربة ومستوى الفن العالى هو القصيدة ذاتها ، تلك التى استطاع فيهـا الشاعر أن يخرج من حـــدود المناسبة الجزئية التى هى موت صديقه الفقيه الحنفى إلى مجال أرحب وأبعد، وذلك بتصوير موقف الإنسان من الموت على هذا النحو الذى صوره ، وذلك عندما يبرز لنا رؤيته البشرية منذ آدم إلى اليـوم فى صورة الفريسة العزلاء المنهزمة المغلوبة على أمرها أمام قوة قاهرة لا تملك لها دفعا .

غير مجد فى ملتى واعتقـــادى نـوح باك ولا ترنم شـــادى
أبكت تلكم الحـــامة أم غنت على فرع غصنها الميـــادى
صاح هذى قبورنا تملأ الرحـــــــــب فأين القبور من عهد عـاد
خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هـــذه الأجســـاد
وقبيح بنـــا ، وإن قـدم العهد هوان الآباء والأجـــداد
سر أن استطعت فى الهواء رويدا لا اختيـــالا على رفات العباد

ألست ترى أن أبا العلاء ، وإن كان يرثى الفقيه الحنفى ، قد انتقل إلى قضية إنسانية عامة تمس وجودنا فى الصميم ؟ ثم ألست تستشعر مأساة الإنسان من الاستفهامين الأول والثانى ، وفيما يناشدنا به الشاعر فى البيت الثالث حين يهيب بنا أن نترفق فى السير على الأرض . فما كل ذرة من ذراتها إلا قطعة (حية) من أجساد آبائنا وأجدادنا تراكمت حتى غاص بها الكون ، وحرى بنا ألا نستهين بأقدار آبائنا وأجدادنا مهما قدم العهد ، ومهما طال بيننا وبينهم البعد .

وقد بلغ من عميق شعور أبى العلا وشدة إحساسه بقسوة الموت وفظاعته وبشاعة النهاية التى تترصدنا جميعا ، وإشفاقه على الإنسان من هذه النهاية أن يرى أديم الأرض هذه الرؤية التى تصوره لك أجزاء من أجساد حية لا ميتة يؤذيها ويحط من أقدارها أن تطأ الأقـــدم على بقاياها . على أن فى الرؤية التى أحسها أبو العلاء الموقف ما يتجاوز كل ما قلناه، فإن فيها قدرة عجيبة على أن تثير فينا ما يجعل أجسادنا تقشعر حين نرى الأرض وقد تحولت إلى موتى، على هذه الصورة التى نجحت فى إشاعة الذعر فى نفوسنا، حين استطاع الشاعر بقوة خياله أن يجعلنا نسير على أكداس من أشلاء موتانا .

وقد لجأ فى كل هذا إلى أسلوبه الساخر المنطوى على يأس ومرارة وقنوط . وانظر إلى السخرية الممزوجة بالمرارة التى تنقلها الينا لغة أبى العلاء وبراعته فى استخدام عناصر الصياغة وما تحمله علاقات الألفاظ من تأثير فى الأبيات الثلاثة الأخيرة حين يقول:

خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد
وقبيح بنا، وإن قدم العهد، هوان الآباء والأجـــداد
سر إن استطعت فى الهواء رويدا، لاختيالا على رفات العباد

ومن هنا يتضح لك كيف تحول موضوع موت الفقيه الحنفى عند أبى العلاء إلى رمز يمثل تعاسة الإنسان ومأساته . وأى الحدث فى ذاته مهما بلغت أهميته ليس إلا مناسبة يتفجر منها الإحساس ، ثم يتحول الحدث بقدرة قادر إلى فن رفيع يتجاوز حدود الزمان والمكان .

من هذا التحليل السابق لبعض هذه النماذج القصيرة من شعر الخيام وجبران وحافظ وشوقى وأبى العلاء تتضح لنا جملة حقائق عن طبيعة الخلق الأدبى يحسن بنا أن نجملها لك فى النقاط الآتية :

أولا : إن كل عمل فنى شعرا كان أم نثرا لابد أن ينطوى على حقائق نفسية أو كونية أو اجتماعية أو فلسفية ، وأن هذه الحقائق ليست لها قيمة فنية فى ذاتها، كما أن أى مضمون داخل العمل الفنى مهما تكن أهميته لا يمكن أن يكون ذا قيمة فنية فى ذاته ، بل تظل كل هذه الحقائق والمضامين موضوعات خارجة حتى تنتشر الرؤية الشعرية فى جميع أطراف العمل الفنى وتتسرب اليها جميعا ، وعندئذ لا يصبح المضمون الفكرى أو الفلسفى أو النفسى مفهوما خارجا عن نطاق العمل الفنى ، بل

تذوب كل أجزاء العمل الفنى ويرتبط بعضها بالبعض الآخر كما تذوب قطعة السكر فى كوب الماء ، فتتحول على الرغم من وجودها ، عن طبيعتها الأولى ، وتصبح جزءا ملتحما بالكل لا يمكن فصله .

ثانيا : إن اللغة هى المادة الأولية للأدب ، شعرا كان أم نثرا ، وأن استخدام الحياة اليومية للغة واستخدام العلم لها يختلفان اختلافا أساسيا عن استخدام الأدب لها . فبينما تكون اللغة فى الحياة اليومية لغة اصطلاحية ، تكتفى بمجرد نقل الفكرة أو الاشارة إلى الصورة المادية أو الواقعية للشىء فإنها فى الشعر خلق فنى تتحول فيه اللغة إلى رموز تصور حالة الأديب الباطنية وتعبر عن تجربته ، فهى ليست هنا وسيلة للتخاطب وحملة شائعة متداولة وإنما هى لغة مشبعة بالتجربة قادرة بحكم صياغتها أن تحمل رؤية الشاعر للوجود عن طريق عمل فنى متماسك موحد .

ثالثا : ليس هناك موضوعات يمكن أن تكون شعرية بطبيعتها وأخرى خارجة عن نطاق الشعر . فالشعر كما يقول سبندر ليس فقط مجرد تصوير لحظة أحمرار وجنات الحبيبين أو رؤية جمال الزهرة أو روعة لون الغروب ، بل الشعر هو الذى يمتد سلطانه فيشمل الحياة بأسرها ، بل وما بعد الحياة . هو ذلك النهر الهائل الذى يروى الحياة كلها لا يحتقر الضئيل الغض وإن كان يتجاهل التافه . (١) ومن ثم لا يصح أن تكون منطقة البحيرات فى شمال انجلترا على روعتها موضوعا أصلح للشعر من القمامة الملقاة فى الطريق أو من دودة الأرض التى اتخذها الشاعر ميخائيل نعيمة موضوعا لقصيدة (٢) .

---

(١) الحياة والشاعر

(٢) همس الجفون من ص ٧٤ إلى ص ٧٧ .

رابعا : يتركز الخلق الأدبي والابتكار الفني في مدى سيطرة الأديب أو الفنان على عناصر لغته، واستثمار خصائص الألفاظ وعلاقاتها وما توحي به من ارتباطات ومن قرائن . ولقد حدث في تاريخ الآداب في عصورها المختلفة أن اتخذ الشعراء في رواياتهم وقصصهم وقصائدهم موضوعات واحـــدة . فموضوعات شيكسبير شبيهة بموضوعات بوكاشيو . وقصة فاوست لجيته لها أصول عند مارلو ، ومآسي راسين ترجع إلى كثير مما قال ايروبيدس ، والكوميديا الإلهية لدانتي تشابه رسالة الغفران لأبي العلا المعري. ومع ذلك فإن الابتكار الفني متحقق عند هؤلاء جميعا. كما أن امتياز كل واحد من هؤلاء وعبقريته إنما تلتمس في الروح التي تشكلت وتميزت واختلفت عن مثيلاتها ، والتي صاغها الشاعر صياغته الخاصة التي حملت الكثير من شخصيته وخيـــاله وقدرته على الخلق . ومن ثم فإن الفن لا يكون في الهيكل العام للفكرة أو الموضوع وإنما يكون في الملامح الدالة الموحية التي ارتسمت على وجه هـــذا الكائن الأدبي أو ذاك ، والتي خلقتها علاقات اللغة ودلالاتها بفضل خصائص صياغتها وبفضل ملكة الخيال التي تستطيع أن تجعل من اللغة والفكر والعاطفة والصورة والموسيقى وغير ذلك من عناصر العمل الفني وحدة متكاملة وعملا فنيا . على أن ملكة الخيال هذه تحتاج وحدها إلى بحث حتى يتأتى لنا أن نخرجها من مجال التجريد إلى مجال التحديد .

الخيـال

لقد أشرنا فى الفصول السابقة إلى كلمة الخيـال فى أكثر من موضع ، وذلك لارتباط الكلمة ارتباطا وثيقا بالنظرية الأدبية ، وبكل ما يتصل بمجال النشاط الفنى والأدبى . على أن كل ما ذكرناه الآن لم يحدد بعد معنى الخيـال ولم يوضح أثر هذه الملكة فى خلق العمل الفنى وعلاقته بالصور الشعرية ثم الدور الذى يؤديه فى تحقيق الوحدة العضوية للعمل الفنى . وهذا ما ينبغى أن نحاول بيانه الآن.

إذا كنا قد قلنا من قبل بأن الفن حدس كما قال كروتشه ، وأنه أثر من آثار الخيال كما قال كولردج ووردزورث وغيرهما ، وإذا كنا قد جردنا الفن من كل أثر نفعى فقلنا إنه مستقل عن الغايات الخارجـــة عن طبيعته كالغايات الاجتماعية والأخلاقية والعملية والسياسية ، وإذا كنا قد ميزناه عن كل ما يسمى بالعلوم والأخلاق واللذة والمنطق ، وإذا كنا قد آثرنا أن نقول فى نهاية الأمر إن الفن صورة . فماذا نعنى بعد هذا ؟ هل نعتبر الفن مجرد أحلام وأوهام ، وأنه عالم من الصور الخالصة المجردة التى لا رابط بينها أو مجرد شطحات مفرطة فى التوهم والتهويل ؟ لو صح هذا المعنى لكان الفن مغامرة تسلينا وتزجى فراغنا ، ولكان الفن أحلاما مفككة ، ولكان نوعا من مشاهد تتعاقب فيها الصور الواحدة وراء الأخرى ، كما يحدث أحيانا فى بعض قصص المغامرات التى نرحب بمشاهدتها فى لحظة من لحظات الكسل العقلى والفكرى ، حيث يحلو لنا أن نجلس فى استرخاء عقب يوم حافل بالأعمال ، فنشاهد ما يدور أمامنا من صور هذه المغامرات على شاشة التليفزيون ، لحاجتنا الطبيعية إلى إراحة أعصابنا المرهقة بالعمل .

إننا حين نزعم أن الفن صورة أو حدس فليس معنى هذا بطبيعة الحـــال

أننا نقوم بالعمل الفنى ونحن نيام ، أو أننا ندع الصور تتعاقب فى الذاكرة على غير نظام ، وهل هناك ماهو أدنى إلى العقم والعبث كما يقول كروتشه من أن نحلم والأعين منا مفتحة فى هذه الحياة التى لا تقتضى منا أن تكون الأعين مفتحة فحسب ، بل تقتضى كذلك أن يكون العقل مفتحاً ، وأن يكون الفكر يقظا قويا ؟ (١).

من أجل ذلك كله فطن كروتشه عند تحديده للفن بأنه حدس أو صورة أو خيال أن يتدارك نفسه فيميز بين الصورة الخالصة والصورة غير الخالصة . أو بمعنى آخر يتساءل عن الدور الذى يمكن أن يحتله فى الفكر عالم من الصور الخالصة المجردة من الفلسفة أو التاريخ أو الدين أو العلم أو الأخلاق أو اللذة. ووجد نفسه مضطرا أن يزيل اللبس عن مفهومه المجمل فقال: إذا كان الحدس يجنح إلى إيجاد صورة ، لا كتلة غير منسجمة من الصور ، فينبغى أن تدور الصورة كلها حول مركز واحد ، وذلك تمييزا للحدس عن نزوات الخيال . على أنه من الواضح أن جمع الصور والتخير بينها ، وضمها بعضها إلى بعض فى أى عمل فنى ، كل ذلك يفترض أن يكون الفكر متمتعا بملكة الإبداع(٢) . وبهذا استطاع كروتشه أن يزيل اللبس أو الغموض الذى قد يعترى بعض الأذهان عند تصورهم لكلمة الحدس أو الخيال . وأنه على هذه الصورة أبعد ما يكون عن معنى التوهم والتهويل أو التخيل الجامح المفكك الذى هو مجرد جمع بين أفكار لا رابط بينها .

وارتباط الخيال بالوهم والخلط بينهما والخوف من حريته وانطلاقه وجموحه قد لاقى كثيرا من اهتمام الدارسين عبر العصور ، وذلك باختلاف اتجاهات الأدباء وطبيعة العصر وقيمه الفنية . فالمعروف أن قدماء اليونان قد اهتموا بكلمة الخيال، ولكن اهتمامهم بهذه الكلمة كان مقيدا بعقيدتهم بأن

(١) المجمل فى فلسفة الفن ص ٤٠
(٢) المرجع السابق ص٤٧

الشعراء (متبوعون) وأن أرواحا معينة تتبعهم ، وأن هذه الأرواح قد تكون شريرة وقد تكون خيرة . يتضح لك ذلك مما قاله سقراط من أن الخيال نوع من (الجنون العلوى) واستمر هذا الاعتقاد سائدا عند أفلاطون الذى كان يؤمن بأن الإلهام ضرب من الجنون تولده ربات الشعر أو آلهته فى نفس الشاعر . وعلى الرغم من أن أرسطو قد أشار إلى ملكة الخيال فى أكثر من مناسبة من كتابه الشعر ، وأنه أرجع إليها القدرة على الجمع بين الصور وفى رد العمل الفنى إلى الوحدة فى المأساة (١) فإن مجمل القول أن الإغريق كانوا أقرب إلى المبدأ الذى يتخذ من الحياة مواقفها التى تقنع العقل ، ويتناول جوهريات الحياة وكلياتها الدائمة الثابتة فى كل بيئة وكل زمان حتى تكون فى متناول إدراك كل العقول . كما أنهم نفروا بوجه عام من كل ماهو شاذ أو جامح فى الخيال . وعلى الرغم مما كان لديهم من ثروة فى الأساطير التى كانت زادا لاينضب لكل مسرحياتهم وملاحمهم ، وعلى الرغم من أنهم تميزوا بالوضوح والاتزان بحكم ملكاتهم فلا يطغى العقل البارد على العاطفة المسرفة ، فقد كانوا أكثر تمسكا واهتماما بالكشف الكليات التى تحد بطبيعتها من انطلاق الخيال . والتى تصور عالما خلقيا ثابتا وحاملا لهذا الطابع على من الصور والأحقاب على أن تكون هذه الكليات منقولة فى أسلوب يتسم بالوضوح المباشر بحيث يدركه الجميع .

وقد تبعت المدرسة الكلاسيكية هذا الاتجاه ، ونادت بالحقيقة وحدها وجعلتها مدار الأدب والفن ، وتضاءلت قيمة الخيال . وظنه نقاد تلك المرحلة نوعا من الجنون ، ووصفوه بأنه ملكة فوضوية لاتخضع لسلطان العقل . وقد

---

(١) راجع صفحات ١٣ ، ٣٠ ، ٣٣ من الشعر لارسطو ترجمة عبد الرحمن بدوى .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تذهب بنا إلى حال من المذيان والخلط . وأن إطلاق العنان لمثل هذه الملكة من شأنه أن يتيح للقوى الخفية الحبيسة فى أعماق النفس الإنسانية أن تعمل عملها فى غير ضابط فينتشر فى نفس الإنسان العاقل كل ما ينافى العقل .

ولم تقف حملة النقاد على ملكة الخيال عند أنصار المدرسة الكلاسيكية وحدها بل تعدتهم إلى أنصار النيوكلاسيكية ، فقد كادت تنعدم قيمة الخيال عند جونسون (١) . ورأينا ناقدا آخر مثل هوبز ينادى بأن العقل وحده هو جوهر الشعر . وسبقهما ديكارت فهاجم الخيال، ثم وصفه دريدن بأنه تلك الملكة الفوضوية التى لا تراعى قانونا ، والتى هى أم الجنون والأحلام والأوهام والحمى (٢).

وواضح من هذا الاتجاه الكلاسيكى والنيوكلاسيكى أن يكون مدار القيمة فى العمل الأدبى فى معرفة أصول الصنعة الفنية وإجادتها ومراعاة تطبيقها بوعى كامل . وأصبح هدف الشاعر ينحصر فى الاهتمام بالأسلوب أو الشكل الذى تنصب فيه الحقيقة . ومن ثم كان لابد أن تحظى الصنعة الخارجية والأسلوب الشعرى والمحافظة على تقاليده وأصوله بالمقام الأول عند نقاد هذا العصر . وعناية النقاد بالشكل على هذه الصورة أدت إلى تقديره منفصلا عن المضمون .

على أن النظرة إلى الخيال قد بدأت تتغير من أواخر القرن الثامن عشر ومطالع القرن التاسع عشر ، وذلك بعد أن تزايد الاهتمام بالعاطفة عند النقاد، وبعد أن أدركوا أهمية هذا العنصر فى الشعر ، فرجعوا إلى تعريف أرسطو

---

(١) دكتور صمويل جونسون أشهر نقاد القرن الثامن عشر من (١٧٠٩–١٧٨٤).

(٢) أنظر ص ٤٨ ، ٤٩ من كتاب كولردج الدكتور محمد مصطفى بدوى .

المأساة ، وأخذوا يحددون ما يعنيه بتعبير الخوف والشفقة، عندما وضع تعريفه المشهور لوظيفة المأساة. وازدادت حركة النقد الأدبى نشاطا فأثمرت كثيرا من الدراسات التى تتناول موضوعات النقد اليونانى القديم . وبدأ يتراءى للنقاد نتيجة لهذه الدراسات أن فى الفن المسرحى بخاصة والشعرى بعامة خصائص وصفات تتجاوز ماتنص عليه قواعد النقد القديمة ، وما كان متداولا ومعروفا عند الكلاسيكيين والنيوكلاسيكيين . ورأى النقد الانجليزى فى روايات شكسبير ما يبرز الخروج على هذه الأصول القديمة . وانتهى فلاسفة ونقاد القرن الثامن عشر بعد أن ناقشوا أصول الكلاسيكية إلى الخروج على كثير من أصول المسرح الكلاسيكى وتقسيماته ، فقد أثبت لهم مسرح شكسبير أن لعبقرية الشاعر من الطاقات والقدرات ما تستطيع به أن تخلق أروع الأعمال المسرحية دون معرفة بالكلاسيكية، ودون الخضوع للأصول والقواعد التى يظن أنها الضمان الوحيد لبلوغ الأدب التمثيلى مستوى الكمال .

ومن أهم الأصول التى تزعزع بنيانها نتيجة لهذه الثورة الجديدة موضوع الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع . فقد كان الكلاسيكيون يرون أن تدور احداث المسرحية فى زمن محدود بأربع وعشرين ساعة . فهاجم النقاد هذا المبدأ ورأوا أنه إذا كان المسرح مرآة للحياة ومحاكاة لها كما يقول أرسطو ، فأولى به أن يتنازل عن هذا التحديد التحكمى للزمن الذى تستغرقه أحداث المسرحية ، فضلا عن أنه ليس محاكاة آلية للحياة، بل قد يكون تأليفا بين عناصرها المتباينة والمتداخلة والمشتبكة . وليس يضير الأديب والمسرح فى شىء أن يجمع مشاهد المسرحية المتباعدة فى الزمن والمختلفة فى المكان فى عمل فنى واحد مادام يحقق ذلك أغراضا فنية تعين الشاعر على الوصول إلى ما يهدف اليه. كما ثاروا على وحدة الموضوع ، فقد استبان للنقد الأوربى فى القرن الثامن

هشر أن مسرحيات شيكسبير قد استطاعت رغم عدم التزامها بالموضوع الواحد أن تحقق المستوى الكامل للمسرحية . فتعددت فيها الموضوعات الثانوية والعقد الثانوية ومع ذلك فقد زادتها هذه الموضوعات الثانوية قوة وتماسكا لأنها وثيقة الصلة بالموضوع متممة له بل وموضحة لكثير من جوانبه (١) . فالعقدة الثانوية عند شكسبير إما أن تكون مباينة أو مطابقة لمشروع المسرحية الأصلى. وقد استطاعت فى كلتا الحالتين ألا تضر بالحبكة العامة بل على العكس استطاعت أن تقوى من الأثر النهائى وأن تسهم فى تدعيمه . ومن ثم حلت (وحـــدة الأثر العام) محل وحدة الموضوع (٢) .

ومن الأسس الكلاسيكية الأخرى التى تضعضعت فى القرن الثامن عشر مبدأ فصل الأنواع . فقد كان يحرص أنصار المذهب الكلاسيكى على أن يميزوا فى المسرح بين التراجيدى والكوميدى . استنادا على المبدأ القائل بأن المسرح محاكاة لأحداث جادة نبيلة تستمد موضوعاتها من حياة الآلهة وأنصاف الآلهة والنبلاء . وإما لأعمال ضاحكة ساخرة تستمد موضوعاتها من حيـــاة الشعب . ومن ثم جاء تقسيمهم للمسرح إلى المآسى الفاجعة والملاهى الصاخبة ولا شىء غير هذا . وكان هذا التقسيم الذى يقوم على مبدأ فصل الأنواع من المبادىء التى هاجمها نقاد القرن الثامن عشر . وأثبتوا بما ناقشوا وحللوا من مسرحيات جديده بأن المسرحية الواحدة يمكنها أن تجمع بين الجد والهزل، وبخاصة إذا كان هذا الجمع لا يؤثر على خط الفعل المتصل للمسرحية بل يزيده قوة ووضوحا . وما دامت الحياة فى كثير من مواقفها تجمع بين الجد والهزل فليس ثمة مايدعونا إلى التحرج من الجمع بينهما فى مسرحية واحدة .

---

(١) راجع علم المسرحية لنيكول ص ١٦٦ .

(٢) المسرح للدكتور مندور ص ٦٤ .

هذه وغيرها هى بعض الأسس التى بدأ نقاد أوروبا فى القرن الثامن عشر يثورون عليها . ويرون فى الأعمال المسرحية وغيرها من الصفات ما يمكن أن يتجاوز الأصول القديمة التى نصت عليها المدرسة الكلاسيكية.

ولعل من أهم ما انتهى إليه هذا التطور الجديد إدراك النقاد لأهمية الذوق الأدبى ووجوب الرجوع إليه عند الحكم على الأثر الفنى . وعدم الاكتفاء عند الحكم بالرجوع إلى قواعد ثابتة أو متداولة أو مطلقة أو تحكمية وتطبيقها تطبيقا آليا . ولا يخفى على أحد ما يمكن أن تحققه هذه الخطوة من وثبة كبيرة فى ميدان النقد الأدبى . فالاهتمام بالذوق والرجوع إليه يعنى بالضروره الاهتمام بالعنصر الشخصى والاعتراف به معيارا فى تقديم العمـــل الأدبى وإحلاله محل القاعدة الصارمة المفروضة فرضاً مطلقا .

ولقد ساعد على رسوخ هذا المبدأ الجديد وهو مبدأ إحلال الذوق والاعتراف بالدور الهام الذى يقوم به فى مجال الحكم على الأثر الفنى وتقويمه ما انتشر فى أوروبا من فلسفات فى تلك الحقبة . نذكر منها على سبيل المثل فلسفة هيـــوم والمدرسة التجريبية ، فقد قرر هيوم أن الجمال ليس صفة فى الأشياء ذاتها بل هو فكرة تخلعها الذات على الموضوع (١) .

على أن ظاهرة أخرى قد ساعدت على تقويض هذه النزعة التحكمية عند الحكم والنقـــد . وهى تلك المحاولة الجادة التى بدأها الباحثون والدارسون للتراث الأدبى فى القرون الوسطى ، وذلك عندما بدءوا يقارنون بين هـذا التراث الجديد وما كان سائداً عنـــد اليونان والرومان من تراث . ولقـد أدت

---

(١) كولردج ص ٥٠ .

هذه الدراسات بطبيعة الحال إلى إدراك بعض الحقائق الهامة التى غيرت مجرى النقد الأدبى أولها : أن الأدب يتغير باختلاف البيئة ، واختلاف الزمان والمكان والقيم . وبالتالى فإن أدب كل عصر إنما يؤلف وحدة لها خصائصها وكيانها المستقل . وثانيها : اختفاء مبدأ القاعدة العامة التى كانت تتحكم فى النقد والتى كانت تزعم أن قواعد النقد ثابتة ومطلقة وأزلية وفوق كل زمان ومكان .

بقى بعد ذلك كله عامل أخير لايقل أهمية عما سبق كان له هو الآخر شأنه فى إرساء دعائم المذهب الجديد ، وفى النظر إلى العمل الفنى نظرة مغايرة لنظرة الكلاسيكيين له ،ذلك هو الدعوة إلى التحرر من الصنعة والزخرف ،أو الدعوة إلى النزعة البدائية للأدب كما يحلو لمؤرخى الأدب المحدثين أن يسموها . فقد دعت صرامة الكلاسيكية إلى محاولة تحرير وانعتاق وخلاص، أو بمعنى آخر إلى محاولة العودة بالإنسان إلى عالم بسيط ، عالم تختفى فيه الصنعة والزخرف وتحتل فيه بساطة الطبيعة وصدقها المكان الأول . فكان لابد من العودة إلى الطبيعة وكانت هذه هى الخطوة الأخيرة التى قضت على ما تبقى من سلطان الكلاسيكية . ولا يخفى على القارىء مافى هذه العودة من مجافاة للاتجاه الكلاسيكى الذى كان يخضع للقيود والنظام الصارم ، ويتحاشى جموح العواطف وسيطرة الطبيعة ، وما قد يؤدى إليه من هروب من سلطان العقل وخضوع لنفوذه .

وهكذا ترى من هذا العرض الموجز كيف كانت قيمة الخيال عند الكلاسيكيين محدودة ، وكيف كان اهتمامهم به مقصوراً على مايشتمل عليه الشعر من مجاز أو صور حسية ، وكيف كانوا يخضعون للقوالب الصارمة فى

تزمت ، وكيف كانوا يحذرون من كل مايخرج على التجارب المشتركة بين الناس دون محاولة لخلق عوالم جديدة ، فلم يكن الشاعر باحثا عن المجهول بقدر ما كان مراعيا للعقل والترتيب والصنعة والمحافظة على النظام والميل إلى تصوير الكليات العامة التى يشترك فى فهمها الناس جميعا .

وعرفنا كذلك من هذا العرض السريع كيف أن النقد الأدبى قد خاض معركة من التطور فى أواخر القرن السابع عشر ، وخلال القرن الثامن عشر لكى يتخلص من قيود الكلاسيكية ، ويرسى دعائم مذهب جديد يقوم على مراجعة القيم القديمة للشعر وإحلال قيم جديدة محلها . وكان أهم ما انتهت إليه حركة النقد هذه أن مهدت للنقد المنهجى التحليلى الذى ساعد على تدعيمه ظهور علم النفس ونموه وزيادة وعى الناقد بملكاته الفردية . فأخذ النقاد ينظرون إلى عملية الخلق الأدبى نظرات جديدة محاولين سبر أغوار النفس البشرية أثناء عملية الخلق وعملية النقد ، وبدأت منذ ذلك الوقت حركة اكتشاف جديدة لأسرار الإبداع الفنى .

الخيال عند الرومانطيقيين :

أخذت كل هذه المظاهر من التطور فى حركة النقد الأدبى التى أشرنا إليها فى الصفحات السابقة والتى كانت بمثابة الثورة العاتية على الكلاسيكية تتبلور فى القرن الثامن عشر فى مذهب جديد ، كان أبرز صفاته التحرر والفردية وتوقد العاطفة والعودة إلى الطبيعة ، ومحاولة سبر أغوار النفس الإنسانية واكتشاف آفاق جديدة لأسرار الابتكار والإبداع فى الأعمال الفنية .

ولما كان هذا المذهب الجديد الذى سمى بالمذهب الرومانطيقى قد أطلق العنان للعاطفة ووثق بها ومجدها ، فكان لابد أن يعنى بالخيال ، وعلى

الأخص بعد أن آمن أصحاب الاتجاه الجديد بأن الروعة فى الفن لا تتحقق إلا عن طريق التجربة الذاتية المستجيبة لما ترشد إليه العاطفة فى معناها الإنسانى الشامل . ولقد عبر عن هذه الحقيقة وردزورث بقوله :

« التجربة الفنية فيض تلقائى للعواطف القوية على أن يكون الانفعال المثار فى حالة طمأنينة وهدوء » .

ويقول وليم بليك : إن عالم الخيال هو عالم الأبدية . كما ذهب إلى أبعد من هذا فى الاهتمام بالخيال فسماه بالرؤية المقدسة واعتبره القوة الوحيدة التى تخلق الشاعر(١). ولم يقف تحديد الرومانطيقيين للخيال عند هذا، بل لقد صار عندهم وسيلة أساسية لإدراك الحقائق . فإذا كان النقاد الكلاسيكيون قد آمنوا بالعقل وجعلوه وسيلتهم فى الوصول إلى الحقيقة، فقد أحل الرومانطيقيون الخيال محل العقل واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة .

من أجل هذا جاءت كلمة «الخيال المنتج» وهى التسمية التى أطلقها فشته فى فلسفته المثالية على الخيال . كما ذهب شلنج فى فلسفته إلى أن الخيال هو الوسيلة الأولى فى إدراك أية حقيقة ، وأن الفن بعامة هو المعبد الذى تحوم حوله بقية فروع المعرفة(٢).

ويقول شيلى فى مقاله المشهور «دفاع عن الشعر» بأن الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال، ويقول مقارنا بين الخيال والعقل : إن

---

(١) Bibliographical Introduction to William Blaike Poetical Works.

(٢) فن الشعر ص ١٤٧ ، وكولردج ص ٨٠ ، والمدخل إلى النقد الأدبى الحديث ص ٥٧٤ .

العقل يحترم الفروق بين الأشياء ، بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها . إن العقل بالنسبة الخيال بمثابة الآلة بالنسبة الصانع ، والجسد بالنسبة للروح (١) .

ويذهب كيتس إلى أن الخيال قوة قادرة على الكشف والارتياد عن طريق الخلق والحس والجمال كما أنها قادرة على بلوغ الحقيقة القصوى.

وإذا كان الخيال قد لقى اهتماما خاصا عند شعراء الرومانطيقية بصفة عامة فقد حظى الخيال عند كولردج باهتمام بالغ . فقد أفرد هذا الناقد البارع الخيال فصولا فى كتابه «سيرة أدبية» جعلت من فكرة الخيال جزءا من فلسفة عامة، وأساسا لنظرية فى النقد الأدبى كان لها آثارها الخطيرة فى تغير كثير من المفاهيم النقدية السابقة . وفى وضع أسس لمذهب جديد فى النقد .

---

(١) كولردج ص ٨٠ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نظرية الخيال عند كولردج

لقد تضافرت جملة عوامل جعلت من كولردج هذا الناقد الكبير الذى استطاع أن يبلور قضايا النقد التى سبقته فى شبه مذهب كلى متماسك . أول هذه العوامل دراسته الطويلة وتأمله العميق الفلسفة المثالية فى الفن ، وعلى الأخص عند الفيلسوف الألمانى (كانت) ١٧٢٤-١٨٠٤ م الذى يعتبر من مؤسسى هذه الفلسفة المثالية ، ثم عند الفيلسوف الألمانى شلنج Shelling . وثانى هذه العوامل شخصيه كولردج ذاتها وما كانت تتمتع به من صفات فردية هيأته لأن يكون قادراً على استبطان أعماق النفس ، وإدراك ما يدور فيها من أسرار فى مراحل الإبداع الفنى . ومواهب ذاتية جعلته أشبه مايكون بالإنسان الذى تزوره من وقت لآخر قوى خارقة ، أو وثبات من الإلهام والرؤيا تجعله أقدر من غيره على سبر الأغوار واكتشاف الحقائق الذاتية ، وعلى الأخص فى تلك اللحظات التى يقع فيها تحت تأثير تلك النوبات المفاجئة . هذه النوبات من الإلهام هى التى جعلت شاعرا وناقداً انجليزيا من المعاصرين هوت.س اليوت يصف كولردج بأنه كان من النقاد والشعراء الذين تزورهم ربة الشعر . وأن ليس بين شعراء الانجليز من ينطبق عليهم هذا القول مثل كولردج[1]

وثالث هذه العوامل اتصاله بصديقه ومعاصره الشاعر وليم وردزورث الذى كان أكبر معين لكولردج على اكتشاف ملكة الخيال فى الشعر ، وذلك لاهتمامهما البالغ بالشعر الانجليزى بعامة ، ورغبتهما فى تحريره من قيود الصنعة والتكلف والمبالغة . وثانيا لتأمل كولردج العميق لشعر وردزورث الذى كان

---

(١) The Use of Poetry and The Use of Criticism, P. 69

بمثابة الشرارة الأولى التى كشفت له عن وجود قدرة خاصة لدى الشاعر هى التى تمكنه من الخلق الأدبى، وهى التى تحقق لديه جوا مثاليا خاصا . فكانت هذه الشرارة الأولى هى التى مهدت السبيل لكولردج أن يطيل البحث والنظر والتأمل حتى يحدد مدلول هذه القدرة الخاصة التى تحقق الجو المثالى فى القصيدة والتى سماها بعد ذلك بملكة الخيال .

أما عن الفلسفة المثالية التى تأثر بها كولردج فاننا نستطيع أن نجد خطوطها الأساسية إذا عرضنا فى شىء من الاجمال القدر الذى تأثر به من فلسفة كانت الجمالية والتى يمكن أن تتلخص فى النقاط الآتية :

أولا: أفسح كانت مكانا للعاطفة فى فلسفته رهو يناهض بذلك الفلاسفة العقليين الذين بهرتهم اتجاهات العقل والتفكير المنطقى، والذين ظنوا أن لها وحدها السلطان فى إدراك الحقائق على ما فيها من جفاف . وذهب كانت إلى أن الاستعانة بالتفكير المنطقى لاتصل بنا إلى إدراك ما فوق المحسوسات ، ولاتتعدى التجربة الجزئية.

ثانيا: الحكم الجمالى عند كانت مناقض للحكم العقلى والأخلاقى ، فنحن عندما نصدر حكما على عمل فنى ، لا نصدر هذا الحكم بدافع من منفعة ، كما لا نهتم فى الحكم بحقيقة موضوع العمل الفنى نفسه - فهو حكم صادر عن الذوق ومرده إلى ما فيه من جمال أو ما يحققه من إحساس يرضى الذوق ، فالفنان الذى يرسم باقة من الورد أو إناء من الفاكهة فى لوحة من اللوحات لا يهمه قيمة الورد ولا يشتهى ثمرة الفاكهة التى يصورها، وإنما هو يهتم بصورة الورد أو الفاكهة بغض النظر عما فيهما من لذة حسية أو نفع مادى .

ثالثا :الجمال هو الصورة الغائية لموضوعه . فإذا كان لكل شىء غاية

تدرك أو يظن وجودها فإن غاية الجمال مدركة فى موضوعه . ونحن أمام أى عمل جميل نحس بعلاقات جمالية تكفينا السؤال عن غايته .

رابعا : يرى كانت أن ملكة الخيال ضرورة هامة وأساسية فى جميع عمليات المعرفة . فالخيال يستعين بالمدركات الحسية أو معطيات الحس يستعرضها ثم يضعها فى صورة خاصة تمكن الفهم المنطق من إدراك هذه الصورة ووضعها تحت مقولاته المعروفة(١) .

أما فلسفة شيلنج فقد اهتمت بالخيال اهتماما خاصا ، وأفردت له مكان الصدارة وجعلته الملكة التى تمكن الإنسان من الوصول إلى الحقيقة ، وقالت أنه القوة القادرة على التوفيق بين المتناقضات ، وعلى رؤية الوحدة التى تختفى وراء هذه المتناقضات .

ويحدد شيلنج الدور الذى يقوم به الخيال فى الوصول إلى الحقيقة بتحديده العلاقة بين الذات والموضوع أو بين الأنا واللا أنا ، ويشرح الدكتور مصطفى بدوى هذه العلاقة فيقول : « إن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها ، كما أن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه ، ولكى يزيل شيلنج التناقض بين الذات والموضوع يفترض أن مصدرهما مبدأ أعلى من الذات، والموضوع يصير فى الوقت نفسه ذاتا وموضوعا . فى تجربة الوعى الذاتى أو الشعور بالذات تصير الذات موضوعا لذاتها فتصبح الذات والموضوع شيئا واحدا ويزول بذلك التناقض بينهما .

هذه الحقيقة التى هى أساس المعرفة بأسرها لا يدركها العقل إلا بالحدس

---

(١) Biographia Literaria P. 71—82

المباشر وعن طريق الخيال . فالعقل الخالص أو المطلق حينما يحد من ذاته بحيث يجعلها موضوعا يتأمله إنما يقوم بعملية تخيل أولية . وهى عملية خلق بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعا، وتتكرر هذه العملية فى تجارب العقول الجزئية حين تعى نفسها والعالم الخارجى .

وهكذا فى حالات الشعور العادى يمكن الخيال العقل من التمييز بين نفسه وعالم الموضوعات . وفى حالات الشعور الفلسفى يصبح الخيال هو القوة التى تمكن الفيلسوف من التأمل الباطنى لأساس هذا التمييز أو التناقض بين الذات والموضوع وبالتالى تمكنه من إزالة هذا التناقض .

أما لدى الفنان فالخيال هو القوة التى تمكنه من أن يخلق لنا عملا يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات . فإن العمل الفنى تتحد فيه الذات والموضوع أو الروح والمادة — ذات الفنان وروحه من جهة والمادة أو الطبيعة من جهة أخرى . وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة . فالعمل الفنى يعبر عن الحقيقة التى تحاول الفلسفة التعبير عنها ، ألا وهى أن الشعور واللاشعور، الروح والمادة شىء واحد فى الأصل . »(٢)

والآن ، وبعد هذا العرض السريع لفلسفة كانت وشيلينج نستطيع أن نتبين إلى أى حد تأثر كولردج بكثير مما جاء عند الفيلسوفين . فقد وافق كولردج كانت فى تمييزه بين (العقل) والفهم المنطقى . كما وافقه فى أن ملكة الخيال ضرورية فى إدراك الحقائق والوصول إلى المعرفة . ولكنه يختلف معه أن فى مقدور الإنسان أن يتجاوز عالم الظواهر ويتعرف على المعانى الكلية

---

(١) كولردج ص ٨٦

مثل معنى العقل والله والحرية والخلود وما إلى ذلك . فقد كان كانت يعتقد أن الإنسان لم يوهب من الملكات ما يمكنه من إدراك ما وراء عالم الظواهر. فيرأن كولردج الذى كان يؤمن بقدرة الإنسان على معرفة جوهر الأشياء يرى أن فى إمكان الإنسان أن يصل عن طريق تجربته المباشرة إلى معرفة الحقيقة المطلقة التى توجد وراء الظواهر . وبينما يعتقد كانت أن معانى العقل ليست إلا مجرد افتراضات يؤمن كولردج بأنها موجودات حقيقية .»

كما يختلف كولردج مع كانت فى وظيفة الخيال ، فاذا كان يؤمن كانت بأن ملكة الخيال، ضرورة أساسية فى عمليات المعرفة ، وأنها عامل وسيط بين معطيات الحس وبين صور الفهم المنطقى إلا أنه يعتقد أن وظيفة الخيال لاتتعدى مجرد جمع الجزئيات الحسية دون أن تصل إلى الوحدة الجوهرية التى تكمن وراء هذه الجزئيات . أما كولردج فالخيال عنده أساسى فى عمليات المعرفة . وقادر فى الوقت ذاته على الوصول إلى الوحدة المنطوية وراء الظواهر الحسية.

وهكذا نرى أن موقف كولردج من الخيال ، أقرب إلى موقف شيلنج . فقد كان شيلنج يرى أن الخيال يستطيع أن يجمع صوره من الطبيعة . على أن الدور الذى يقوم به ليس مجرد جمع لهذه الصور، وإنما هو تنظيم هذه الصور ، والتوفيق بين ما يكون فيها من متناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنة المختفية وراء هذه المتناقضات . ومن ثم لا يجمع الخيال ما فى الطبيعة فحسب ، ولا ينقله كما هو ، وإنما يحاول أن يخلع على ما هو متفرق فى الطبيعة روحا واحدة ، فإذا المتفرق فى الطبيعة يصبح متكاملا وموحدا.

---

(١) المرجع السابق ص ٥٨٤

كما استفاد كولردج من الأساس الفلسفى الذى وضعه شيلنج لإدراك المعرفة . والذى يذهب إلى أن أى ادراك انما يستند الى عملية خلق . وأن عملية الخلق هذه تستند على ظاهرة التصور أو على العلاقة بين الذات والموضوع الذى تدركه . وكان هذا الأساس هو الدعامة التى أوجدت للخيال دوره فى عملية الإدراك ، بمعنى أن الحقيقة التى هى أساس المعرفة لا يدركها العقـــل الا بالحدس أو عن طريق الخيال .

ولعل هذا الأساس الفلسفى الذى وضعه شيلنج لإدراك المعرفة هو الذى جعل كولردج يقسم خياله إلى نوعين : خيال أولى وخيال ثانوى . أما الخيال الأولى فهو القوة الاولية التى بواسطتها يتم الإدراك الإنسانى عامة ، وأما الخيال الثانوى وهو الخيال الشعرى فهو قوة تمكن الإنسان من الإدراك، إلا أنها تتجاوز هذا إلى عملية خلق يتحول فيها الواقع إلى المثالى . كما أنه يحتاج إلى جانب الحدس إلى قدر من الإرادة الواعية المنظمة التى تسعى إلى إذابة المتناقضات والتوفيق بينها وايجاد الوحدة الكامنة خلف هذه المتناقضات .

تعريف كولردج للخيال

ولعلنا الآن بعد هذا العرض للفاصفات التى تأثر بها كولردج ، نستطيع أن نعرض تعريفه المشهور للخيـــال محاولين فهم ما جاء به . فعلى قـدر شهرته البالغة فى عالم النقد الأدبى الحديث فهو لا يخلو من غموض وذلك باعتراف من جاء بعده من كبار نقاد العصر . فها هو ت س. اليوت يقـول فى مقال له عن وردزورث وكولردج : « لقد قرأت بعضـا من فلسفة هيجل وفيشته كما قرأت كذلك لمارتل ولكننى نسيت كل ما قرأته ، أما عن شيلنج فأنا أجهل كل ما كتبه على رغم أنه من هؤلاء الكتاب الكثيرين الذين اذا تركتهم بغير

قراءة فترة طويلة قلت لديك الرغبة فى العودة إليهم . ولعل هـذا أن يكون السبب فى أننى عجزت كلية عن فهم هذا النص (يقصـــد تعريف كولردج الخيال)(١) .

وواضح أن فى كلمات ت . س اليوت السابقة مايشير إلى مدى الصعوبة التى يلقاها الدارس لتعريف كولردج الخيال، كما تشير كلمات إليوت إلى الاعتراف الضمنى بأن تعريف كولردج الخيـــال بحاجة إلى دراسة لفلسفات سبقت كولردج،وأهمهـــا هذه الفلسفة المثالية الجمال التى ظهرت عند هيجل وفيشته وشيلنج .

أما إ.أ.ريتشاردز الذى تعرض للخيال الشعرى فى فصل من كتابه مبادىء النقد الأدبى يحس هو الآخر بمدى الصعوبة التى يلاقيها الباحث والنـــاقد فى تعريف كولردج للخيال ، وهو يشير إلى هذه الصعوبة بقوله :

« وليس الخيـــال لغزاً أو سراً من الأسرار ، وهو ليس أكثر غرابة من تصرفات الذهن الأخرى . ومع ذلك فقد اعتبرة الناس غالبا لغزاً غامضا بحيث إنه من الطبيعى أن نتناوله بشىء من الحذر . ويحسن على الأقل أن نتجنب بعض المصير الذى لقيه كولردج ، ولذلك عرضنا الخيال سيكون خاليا من المضمونات اللاهوتية (٢) .

كما يشير الدكتور مصطفى بدوى إلى صعوبة تعريف كولردج عنـد بداية تفسيره وشرحه له فيقول :

---

(١) The Use of Poetry and The Use of Criticism p.77.

(٢) مبادىء النقد الادبى ص ٢٠١، ٢٠٢

« ونستطيع الآن بعد هذه المقدمة الفلسفية أن نعرض التعريف الشهير الذى وضعه كولردج للخيال ، والذى حاول أن يميز فيه بين الخيال والتوهم ، حتى أن نتمكن من فهمه على النحو السليم »(١) .

على أن هذه الصعوبات التى واجهت الباحثين فى نظرية الخيال من قبل لم تعد اليوم عقبة تحول بيننا وبين فهم الأسس التى انبنى عليها التعريف والنتائج التى ترتبت عليه . وعلى الأخص مايتصل منها بالجانب التطبيقى فى النقد الذى كان أهم ما أثمرت عنه النظرية فليس من شك أن تعريف كولردج للخيال كان من أكبر الخدمات التى أسداها النظرية النقدية . الأمر الذى جعل ريتشاردز يقول : ومن الصعب أن نضيف إلى قول كولردج فى الخيال شيئا إلا من باب التفسير »(٢) .

وبعد فماذا يقول كولردج فى تعريفه الخيال ؟

يقول كولردج تحت عنوان **الخيال والتوهم** :

« إننى اعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا . فالخيال الأولى هو فى رأيى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنا ، وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق . أما الخيال الثانوى فهو فى عرفى صدى للخيال الأولى ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية . وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها ، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد ، وحينما لاتتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى

---

(١) كولردج ص ٨٧ .

(٢) مبادىء النقد الأدبى ص ٢١٢ .

تحويل الواقع إلى المثالى . إنه فى جوهره حيوى ، بينما الموضوعات التى يعمل بها (باعتبارها موضوعات) فى جوهرها ثابتة لاحياة فيها .

أما التوهم فهو على النقيض من ذلك ، لأن ميدانه المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان ، وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للارادة التى تعبر عنها بلفظة (الاختيار) . ويشبه التوهم الذاكرة فى أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى »[1] . ويقول تحت عنوان الخيال الثانوى :

« الخيال هو القدرة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (فى القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر . هذه القوة تظهر فى صورة عنيفة قوية فى مسرحية «الملك لير» لشيكسبير . ففى هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذى يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق وتكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القوة التى هى أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة ، منها العاطفى العنيف ومنها الهادىء الساكن . ففى صور نشاطها الهادئة التى تبعث على المتعة فحسب نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة (بينما تفتقد هذه الوحدة فى الرجل العادى الذى لا تتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء ، إذ نجده يصفها وصفا بطيئا الشىء تلو الشىء بأسلوب يخلو من العاطفة) . وهذه الوحدة التى تحققها قوة الخيال إنما تشبه الوحدة التى تخلقها الطبيعة ذاتها التى هى أعظم الشعراء جميعا ، فحينما نفتح أعيننا على منظر طبيعى منبسط أمامنا إنما نشعر

---

(١) كولردج ص ١٥٦ ، ١٥٧ Biographia Literaria Vol I. p. 202.

بوحدة هذا المنظر . ومثل هذه الوحدة نجدها فى وصف شيكسبير لحروب أدونيس فى الفسق من الإلهة فينوس التى كانت متيمة بحبه :

« أنظر كيف مرق فى المساء مختفيا عن عين فينوس مثلما يهوى الشهاب المتألق من السماء » .

فكم من الصور والإحساسات جمعها الشاعر هنا بدون غناء وبدون أى نشاز : جمال أدونيس ، وسرعة هربه ، ولهفة الناظر المحدق المتيم ويأسه . ثم تأمل ذلك الطابع المثالى الطفيف الذى يخلعه الشاعر على الكل» (١) .

من خلال هذه التعريفات التى وضعها كولردج للخيال نجد بين يدينا ثلاث موضوعات رئيسية تتصل بنظريته فى الخيال ونتائجها وتحتاج إلى شىء من الشرح والتفسير .

أولا : الفرق بين الخيال الأولى والخيال الثانوى .

وثانيا : الفرق بين الخيال والتوهم

وثالثا . تحقيق الخيال لوحدة العمل الفنى أو الوحدة العضوية .

أما بالقياس إلى الموضوع الأول ، فواضح من تقسيم كولردج الخيال إلى أولى وثانوى أنه يجمع بينهما فى أشياء ويفرق بينهما فى أشياء أخرى . فهما أولا يشتركان معا فى نفس الوظيفة ، فإذا كان الخيال الأولى يجعل عملية الإدراك العام ممكنة وكذلك الخيال الثانوى إلا أن الأولى أعم والثانوى أخص . ففى عملية الخيال الأولى تسير النفس أغوار الموضوع والتغلغل

(١) كولردج ص ١٥٨، ١٥٩
Coleridge's Shakespearean Critiolem. Vol .pp.212 - 213,

به حتى لتكاد الذات تصبح موضوعا والموضوع ذاتا ، ومن خلال هذا الالتحام الذى يتم فيه اندماج الذات بالموضوع تتكشف للذات حقيقة الموضوع الجوهرية فيصل الإنسان إلى حقيقة الشيء الذى أمامه . وتكون هذه العملية بمثابة الأساس الذى تقوم عليه المعرفة كلها .

ولكى نترك التجريد إلى التحديد نضرب مثالا واحدا لعملية الإدراك هذه وما يتم فيها من خيال :

فإذا حاولت مثلا أن أعى موضوع « المكتب » الذى أمامى وأن أدرك حقيقته فلابد أولا من وجود مكتب ، ومن وجود ذات تدرك هذا المكتب لأن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه ، كما أن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها . ولا بد ثانيا من أن يتم نوع من التصور ، تصور الذات لجزئيات يتركب من مجموعها ما يدل فى دائرة الحس على صورة المكتب وبذلك يتم الوعى بالشيء الذى هو صورة المكتب .

نستنتج إذا مما سبق أنه لا يمكن أن يتم الوعى بالمكتب وبوجوده حقيقة إلا عن طريق العلاقة بين الذات وموضوع إدراكها . وأن هذه العلاقة تستلزم بالتالى عملية كشف يعمل فيها الخيال والتصور عملها ، وتسير فيها النفس أغوار الموضوع الذى تكتشفه إلى أن تنتهى إلى إدراك الحقيقة الجوهرية لهذا الموضوع .

وإذا صحت هذه المقدمات يكون الوصول إلى المعرفة بصفة عامة من وظائف الخيال الأساسية ، وهذا هو ما عناه كولردج بالخيال الأولى الذى هو عنده القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنا .

وإذا كان الخيال الأولى يقوم بهذا الكشف بأن يسبر أغوار الشيء

موضوع المعرفة ، فـكذلك الحال فى الخيال الثانوى الذى هو الخيـال الشعرى، فالذى يحدث فى الخيال الشعرى شبيه بالذى يحدث فى الخيـال الأولى مع وجود بعض فروق هامة وضرورية . فالخيال الأولى يسعى إلى الوقـوف على ماهية الأشياء وإدراكها . ويحتاج إلى سبر أغوار الشىء والنفاذ إلى أعماقه كما لايخفى أن إدراك حقيقة الشىء وماهيته أمر يتكون فى بطء ، فلـكى نحاول إدراك الهرم مثلا ينبغى أن نتدرج فى معرفة وجوهه وزواياه وعلاقة الشكل الهرمى بما سواه من الأشكال الهندسية الأخرى .

ولـكن الإدراك فى الخيال الشعرى أو الخيال الثانوى ليس إدراكا يقوم على استقصاء الصفات والجزئيات التى يتركب من مجموعها الشىء المدرك ، وإنما هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التى تهمه فقـط من الشىء المدرك . والصورة فى الخيال الثانوى أو الشعرى تهمنا من غير شك أكثر من مجرد الإدراك،لأنها قد تكون أقوى من جهة أن المتخيل سوف يقتصر على مايهمه من موضوعها ، كما أن الصورة فى الخيال الشعرى لاتتمام .

والصورة فى الخيـال الشعرى تستلزم أن يكون موضوعها غائبا على النقيض من الإدراك الذى يفترض وجود موضوعه،ومعنى هذا أن الفنان عندما يريد أن يتخيل صديقه (عليا) وهو يأكل أو يلعب أو فى طريقة حـديثه أو ضحكه أو سلوكه مع الناس، لايعطينا صورة (على) المادية ،وإنما يعطينا صورة (على) كما تتراءى له أو كما يتخيله هو غائبـا أو حاضرا . وفرق كبير بين صورة (على) وبين (على) نفسه . ففى مجال الإدراك يكون الموضوع هو (عليـا) نفسه، أما فى مجال التخيل الشعرى فيكون الموضوع هو صـورة (على) . والفرق بين (على) وبين صورة على كالفرق بين الشىء المـادة الخارجى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الثابت وبين الشيء المتحرك الذى يظهر ويختفى .

وخلاصة هذا الكلام أن إدراك (على) يفترض وجود (على)، أما تخيل الشاعر (لعلى) فى أى حالة من حالاته لايفترض وجوده . فقد يكون على غائبا أو مسافرا ويتخيله الشاعر فى أى فعل من أفعاله . على أن تخيل الشاعر لأفعال على هى عملية تركيبية كثيرة تخص (عليا) أو شخصيته كما يعرفها الشاعر ، ولكنها لاتستلزم وجود على ،(فعلى) فى هذه الحالة غائب عن الإدراك الحسى ، أو موجود فى مكان آخر من أجل هذا كثيرا مانقول إن فى خيالى صورة فلان من الناس . ومعنى هذا أن فلانا هذا غائب أو غير موجود . فالصورة إذن فى الخيال الثانوى تفترض عدم وجود الشىء . وإذا كان الفن يتخذ موضوعه أو مادته من الطبيعة ، فإنه يعطينا هذه الطبيعة بعد أن يفترض أنها غير موجودة ، أو موجودة فى خارج نطاق إدراكه الحسى .

هذه إحدى الفروق التى تكون بين الوعى أو الإدراك ، وبين الصورة الشعرية وهى كذلك إحدى الفروق الأساسية بين الخيال الأولى والخيال الثانوى . وهذه النقطة سوف تسلمنا بالضرورة إلى الفرق الآخر بين الخيال الأولى والخيال الثانوى .

فإذا كنا قد اقتنعنا بأن الصورة الشعرية إنما تستتبع أن يظهر موضوعها المادى فى حكم المعدوم ، وإذا كنا قد اقتنعنا بأن الخيال يتخذ مادته من الواقع ولكنه يلغيه أو يعتبره غير حاضر ، أمكننا أن نفهم مايعنيه كولردج بكلماته التى فرق فيها بين الخيال الأولى والخيال الثانوى ، والتى تقول :

« أما الخيال الثانوى فهو فى عرفى صدى للخيال الأولى غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية . وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها

ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشـــاطه . أنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جـديد. هذه الإذابة والتحطيم والخلق من جديد هى ماحاولنا تفسيره سابقا عندما أدركنا أن الخيال الشعرى أو الصورة الشعرية إنمـــا تفترض موضوعها فى حكم المعدوم . وأنها على الرغم من تنـــاول موضوعاتها من الطبيعة فهى تعتبر الطبيعة غير حاضرة . أنها تلغيها لتقيم مكانها صـــورة — عن طريق الخيال — من الواقع . فاللوحة التى يرسمها فنان لها أصل فى الواقـع أو فى الطبيعة ؛ ولكنها متخيلة فى مجموعها . والمادة التى تتألف منها هى عبارة عن أجزاء من الطبيعة ، ولكنها فى اللوحة الفنية عمل من صنع الخيال استطاع أن يجمع الأجزاء المتفرقة فى الطبيعة ويصهرها ويوحـــد بينها فى صورة متخيلة .

وهذه العملية التى يقوم بها الفنان تحتاج إلى هذه المراحل التى حددها كولردج فى كلماته : « يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد » .

على أن هذه العملية التى يقـــوم بها الخيال الشعرى (الثانوى) عملية تحتاج إلى رجل غير عادى إلى فنان ، ونقصد بالرجل غير العادى هنا الرجل القـــادر على أن يرى فى الطبيعة التى أمامه أو الواقع الذى يشاهده رؤية جـــديدة ، فالرجل العادى على عينيه غشاوة ، هـــذه الغشاوة قد أوجدتها العادة والتقاليد والأوضاع الاجتماعية والمقاييس الشائعة والمتداولة . ومن ثم كانت نظرته للطبيعة نظرة عادية لاجديد فيها . أما الفنان فهو إنسان يتمتع بقـدر أكبر من الحرية لايتوافر للرجل العادى، فهو لايقع أسيرا لهـــذا القيد الذى يقيد الرجل العادى فى نظرته للأشياء، لأنه يتمتع بقدر أكبر من ملكة التخيل وبقدر أكبر من السيطرة على تجربته ، ولأنه أقدر من غيره تأثرا بالأشياء وإحساسا بهـــا . فمجال الإثارة عنده متسع ورحب .

من أجل هذا كان الشاعر والفنان قادرين عند رؤيتها لموضوع تأملها أن أن يجدا دائما فى هـذا الموضوع مثيرا وجـديدا . وذلك لأنها قادران بطبيعتها على تحطيم كل ماألفته العادة والتقاليد على الموضوع من حجب ، فينظران إلى أى موضـــوع كما لو كانا ينظران إليه للمـرة الأولى ، فتتولد لديهما الدهشة والعجب ، وتثار لديهما من الأحاسيس مثل ما يثار لدى الطفل الذى يتعرف على الشىء لأول مرة . من أجل ذلك لايوجد أمام الفنان أو الشاعر شىء مألوف أو معاد أو مكرر . إن كل شىء يبدو أمام أعينهما جديدا ، ويصبح عند تناوله ذا دلالة مختلفة عما كانت له .

هذه الدلالة الجـديدة آتية من هـدم كل الارتباطـات القـــديمة التى تتصل بالموضوع والتى سادت أذهـــان الناس عنه ، ومن إضفاء روح جديدة أو جو جديد . ولا يكون ذلك إلا بعـد أن يخلع عليه الشاعر من ذاته مايكسبه معنى جديدا . من أجل ذلك استشهد كولردج بهذا المثال من شعر بيرنز فقال :

« من منا لم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ولم يختـــبر إحساسا جديدا وهـــو ينظر اليه بعد أن قرأ هذين البيتين الشاعر بيرنز اللذين يشبه فيهما اللذة الحسية :

بالثلج الذى يسقط على النهر

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفى إلى الأبد . » (١)

على أن الخيال الثانوى ، وإن كـان قادرا على أن يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد فهو بحاجة الى قوة أخرى فى ذات الفنان تجعل من

---

(١) كولردج ص ٨٩ ، ١٥٦

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هذه الرؤية الجديدة عملا خاضعا للنظام ، وقادرا على السيطرة على التجربة وتنظيمها . وهنا يدخل جانب الإرادة الواعية التى أشار إليها كولردج فى تعريفه السابق ، والذى جعلها إحدى الصفات التى تميز الخيال الثانوى عن الخيال الأولى .

فالدوافع التى تتصارع دائما فى نفس الفنان والتى يعترض بعضها سبيل البعض الآخر عند غير الفنانين والشعراء قادرة على أن تجد لدى الفنان حالة من التوازن والثبات ودرجة عالية من النظام . ولن تتحقق هذه الدرجة من النظام إلا بتدخل قدر من الإرادة الواعية التى تقوم مع الخيال بعملية جمع الاستجابات الحرة الطليقة عند الشاعر والربط بينها وتنظيمها .

فالشاعر كما يقول ريتشاردز « يقوم بعملية إختيار غير واعية تفوق سلطان السيادة ، والدوافع التى يوقظها تتحرر ، عن طريق تلك الوسائل ذاتها التى تثيرها ، من ذلك الكبت الذى تدجنه الظروف العادية ، وتستبعد الدوافع الدخيلة أو التى لها علاقة بالموضوع ، والدوافع الناجمة عن ذلك يفرض عليها الشاعر نظاما بعد أن يبسطها ويوسع مجالها . »(١)

والواقع أن عملية الاختيار هذه التى يقوم بها الفنان عندما ينظم دوافعه ، ويجمع صوره ، ويضم بعضها إلى بعض لابد فيها إلى جانب اللاوعى من قدر من الإرادة الواعية . فإن الجانب الواعى فى هذه العملية كفيل مع ما لدى الفنان من ملكة الابداع والتخيل أن يجنب العمل الفنى شطحات الخيال أو نزواته . وأن يحوله من كتلة غير منسجمة من الصور إلى عمل فنى موحد .

---

(١) مبادىء النقد الأدبى ص ٣١٤

هذا ولابد فى العمل الفنى الذى يجاله الخيال الثانوى من أن تكون الصورة الخيالية مصحوبة بالعاطفة. ويفسر سارتر هذه الظاهرة عند ما تحدث عن الصور التى ينتجها الخيال فيقول :

« فإذا أثرت فى خيالى صورة (على) الصديق فى موقف له أمس من شأنه أن يذكى عاطفة الحب له ، فقد أتخيل الموقف فينبعث الحنان ، وقد يكون الحنان نفسه سببا فى إثارة الموقف . ولكن فى كلتا الحالتين هناك فرق بين العاطفة تجاه الواقع حين تولدت فى نفسى واقعيا وأنا مع (على) أمس ، وبين العاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه فى تخيلى له الآن . ففى الحالة الأولى (الواقعية) كانت العاطفة نتيجة ، على حين هى فى الحالة الثانية سبب لبعث الموقف أو مصاحبة لتخيله ، وهى فى الحال الأولى يثيرها الغير ، وأنا فيها أقرب إلى السلبية ، على حين هى فى الحالة الثانية إرادية ذاتيه ، وفى الحالة الأولى كانت العاطفة صدى للواقع ، تستمد منه قوتها ، وفيها حينذاك عنصر المفاجأة والتحقيق ، على حين هى فى الحالة الثانية مثارة وقفت عند حد معين تحتاج لقوة الخيال كى تحيا . » (١)

هذا النص الرائع من سارتر يوضح ملازمة الصورة للعاطفة فى العمل الفنى كما يوضح الفرق بين العاطفة تجاه الواقع ، والعاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه وعند غياب الواقع . ففرق بين أن أرى (عليا) وهو فى موقف يثير عاطفة الحب له ، وبين أن أرى موقف (على) نفسه من خيالى بعد ذلك فتثير الحادثة نفسها فى نفسى إحساسات أخرى . هذا بالإضافة إلى أن موقفى وأنا أشاهد

---

(١) المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ص ٤٩٨ ، ٤٩٩

عليا أمامى غير موقفى وأنا أتخيله غائبا . ففى الحالة الأولى كنت مثارا بما هو واقع أمامى من حدث . أما فى حالة غيابه فإن الأثارة وليدة إرادتى أنا الذاتية وذلك عندما أعدت صورة الموقف من جديد فى خيالى .

والمفروض أن كل صورة شعرية هى وليدة الخيال الشعـــرى أو الثـانوى والمفروض كذلك أن الفن تركيب العاطفة والصورة، أو بعبارة أخرى أن الصورة هى وليدة العاطفة، وأن العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة .

ويؤدى بنا هذا المزج بين العاطفة والصورة إلى حقيقة هامة وهى أن من وظيفة الخيال الثانوى أو الشعرى أن يعمل على التوازن بين العاطفة والصورة وبين الشعور واللاشعور، وأن يحقق بينهما الانسجام والوحدة . وهـذا أيضـــا يفسر بدوره جزءا من الجانب الإرادى فى عملية الخلق . فقـد أوضح سارتر فى نصه السابق أن عملية التخيل هى فى الحقيقة عملية إرادة ذاتية ، فالعاطفـة التى فى نفسى إزاء موقف (على) الذى يشهر الحنان أو الحب هى التى أثارت الموقف من جديد، وأصبحت فى حاجة لقوة الخيال لكى يحيا الموقف فى نفسى من جديد ، ويثير ما يثيره من أحاسيس .

على أن جانب الإرادة الواعية التى أشار إليها كولردج وهـو يفرق بين الخيال الأولى والخيال الثانوى لا يتمثل فقـط فى الإرادة الذاتية عـــلى تخيـل الموقف وبعثه وإثارته من جـديد عـــلى النحو الذى أوضحـه سارتر ، وإنمـا تقوم الإرادة الواعية بواجب آخر وهو التحكم فى العـاطفـة المصبوبة المنطلقـة بلائيه أو شرط عن طريق فرض نظام عليها . قد يكون هذا النظام فى الخضوع للقالب الفنى الذى ستصب فيه التجـــربة أو العاطفة مثل الخضوع مثلا لوحـدة موسيقية مكررة ، أو لنظام معين يفـرضه لون معين من الأدب كالقصـة

والمسرحية مثلا : فإن لها قوالبها وأصولها ونظامها الخاص . وواجب الفنان أن يوازن بين عاطفته وبين نظام الفن الذى يصوغ فيه تجربته ، بحيث ينتهى الأمر بالتمازج التام بين الشكل الخارجى وبين الصورة الخياليه ، وبحيث يصبح الوزن الشعرى أو القالب نابعين من انفعال واحد وعاطفة واحدة . وعندئذ يتم الاتحاد العضوى الذى هو نتيجة طبيعية لما يحققه الفنان من توازن تقوم فيه الإرادة الواعية بنصيبها مع الإرادة غير الواعية .

الفرق بين الخيال والتوهم :

بعد أن عرضنا لأهم الفروق بين الخيال الأولى والخيال الثانوى ، نتنقل إلى الموضوع الثانى الذى أثاره تعريف كولردج للخيال وهو موضوع الفرق بين الخيال « Imagination » وبين التوهم « Fancy » .

والفرق بين الخيال والتوهم مرتبط عند كولردج بهذا الجزء من فلسفته الذى خالف فيه (كانت)، والذى فصلنا القول فيه آنفا. عرفنا مما سبق أن (كانت) لم يكن يؤمن بأن لدى الإنسان ملكة تمكنه من أن يتعدى عالم الظواهر ، وأن يستكشف الحقائق المطلقة التى توجد وراء هذه الظواهر . وقلنا إن كولردج لم يوافق (كانت) على هذا المبدأ، ذلك لأنه كان يؤمن بأن فى الإنسان من القوى ما يستطيع بها أن يصل إلى معرفة الحقيقة المطلقة . وقلنا إن الخيال عند (كانت) هو مجرد وسيلة لجمع الجزئيات الحسية المتفرقة، ووضعها تحت مقولة من مقولاته المعروفة ، ولكنه (أى الخيال) غير قادر على الوصول إلى الوحدة الجوهرية التى تكمن وراء هذه الجزئيات .

أما الخيال عند كولردج فهو القوة القادرة على الخلق والتوحد . فهذه الأجزاء المتفرقة فى الطبيعة لا ينقلها إلينا الفنان كما هى ، ولا يهدف بفنه إلى

الربط فيما بينها تحت مقولة عقلية واحدة أو فكرة منطقية واحدة ، ولا هو يقصد إلى تحقيق فكرته واقعيا بتصويرها . وإنما يقصد الفنان إلى جعل عمله الفنى أو لوحته الفنية التى تستمد أجزاءها من الطبيعة موضوعية بتصويرها ، وهذا قائم على تخيلنا لنموذجها فى الطبيعة . وبديهى كما قلنا سابقا أن عملية الخيال هذه قد ألغت الطبيعة أو اعتبرتها أمراً غير موجود واقعيا . وكل ما فى الأمر أن الفنان يعيش للموضوع الذى هو فى الطبيعة بكل وجدانه ، ويخلع عليه عاطفته ويستغرق فى تأمله ثم ينتهى إلى حقيقة جوهرية تنكشف له فيه . ثم ينتج عن هذا كله صورة متخيلة فى مجموعها تحقق الوحدة الحيوية الكامنة وراء هذه الجزئيات ولا يتأتى هذا كله إلا بالتحام الذات بالموضوع التحاما أشبه بالالتحام الذى يتم داخل فرن عندما نلقى فيه ببعض قطع من معادن مختلفة لكى تخرج شيئا واحدا منصهرا . إن الذات كالمؤثر الكيمائى ، تمتزج بهذا موضوعات وتجارب ، ثم تنبعث كلها فى شكل آخر جديد له صفات الكائن العضوى الحى .

ولعل أبرز ما يميز الخيال عن التوهم هو أن فى الخيال كما يقول كولردج « قوة تركيبية سحرية » تتحقق فيها ثنائية الروح والمادة . ففى مجال الخيال يتحتم على الفكر التحليلى أو الإدراك العقلى أن يعمل تحت الاشراف المباشر للحدس . ومن ثم فإن أى عمل فنى لابد أن ينبع من باطن الفنان ، وألا يكون مفروضا عليه من الخارج ، كما أن روح الفنان فى مجال العمل الفنى الذى هو ثمرة من ثمار الخيال وأثر من آثاره لابد أن تكون متغلغلة ومنتشرة فى جميع أجزاء العمل الفنى ، بحيث يشعر القارىء للقصيدة أو المسرحية أو غيرهما من أهل الفن الأدبى بأن العقل والفكر والمنطق لا تعمل وحدها . وبحيث يدرك أن الذى يعرضه الفنان علينا ليس مجرد مجموعة من الأفكار أو الموضوعات التى

وربط بين جزئياتها فكر « مجرد » خال من إحساس الشاعر وعاطفته ، أو ذاكرة اختزنت الكثير من الصور حتى إذا جاء موقف يمارس فيه الفنان نشاطه تداعت الموضوعات المختزنة فى الذاكرة وفق قانون تداعى المعانى دون أن يعتمد التداعى على حالة الفنان العاطفية ، ودون أن يربط بين هـــذه الأجزاء الباردة والواردة من الذاكرة حرارة الانفعال التى تصهر كل هذه الأجزاء ، وتخلع عليها روح الفنان ورؤيته للحياة طابعا مثاليا طفيفا على حد تعبير كولردج .

إن الربط بين الأجزاء الباردة وفق قانون تداعى المعانى هو فى الحقيقة ربط عقلى مجرد من العاطفة . وهذا الربط الذى يتولد عن العقل أو المنطق وحدهما هو ربط لايحقق الشروط الأساسية للعمل الفنى ، بل ويتنافى أصلا مع حقيقته وطبيعته .

فإذا كانت غاية الفنون أن تجابهنا بالحقيقة وجها لوجه فإنهـــا لاتفعل ذلك بالفكر وحده ، ذلك أن رؤيـة الفنان الحقيقة هى وليدة هذه الثنائية التى تحدثنا عنها سابقا ثنائية الروح والمادة ، وهى كذلك وليدة امتزاج حقيقى ومباشر بين قلب الفنان وعقله من ناحيـة ، وبين الطبيعة ومظاهر الحياة من حوله من ناحية أخرى .

من أجـــل ذلك قال كولردج : أن التفكير العميق لايبلغه إلا ذو إحساس عميق .

وهذا هو الفارق الأساسى بين الخيال والتوهم عند كولردج . فبينما يجمع التوهم بين جزئيات باردة جامدة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى جمعا تعسفيا ، ويصبح عمل التوهم عندئذ ضربا من النشاط الذى يعتمد على العقل مجردا عن حالة الفنان

العاطفية، نجد الخيال يعمل على تحقيق علاقة جوهرية بين الإنسان والطبيعة . بأن يقوم بعملية اتحاد تام بين الشاعر والطبيعة أو بين الشاعر والحياة من حوله . ولن يتم هذا الاتحاد إلا بتوافر العاطفة التى تهز الشاعر هزا .

ولقد أوضح برجسون هـــذا الفارق بين الخيال والتوهم فى كتابه « مصدر الأخلاق ومصدر الدين » وذلك عندما تحدث عما سمـــاه « بالانفعال الأصيل الفريد » فيقول :

« إن فى استطاعة من يمارس فن الإنشاء الأدبى « إن يتبين الفرق بين العمل حينما يترك وشأنه ، وبينه حين يتوقد بنار الانفعال الأصيل الفريد الذى يولد من توافق بين المؤلف وموضوعه . أى من الحسدس .

فى الحالة الأولى يكد الروح ويعمل ببرود ويجمع بين معان تجرى فى ألفاظ منذ زمن طويل ، معان يقدمها إليه المجتمع فى حالة جمود وصلابة . أما فى الحالة الثانية فيبدو أن المواد التى يقدمها العقل قد دخلت مقدما فى عملية صهر وامتزاج ثم تصلبت بعد ذلك وتجمدت من جديد وأخذت شكل معـــانى يأتى بها الروح ذاته . وحيـــنما تجد هـذه المعانى ألفاظا موجودة فعلا تكفى للتعبير عنها فان ذلك يعنى صدفة سعيدة لم يكن يحلم بها أحد . فالواقع هو أنه لابد لنا من أن نعين الصدفة غالبا ، وأن تلزم مدلول اللفظ أن يـــلائم الفكر أو المعنى . وفى هـــذه الحالة يكون الجهد شاقا ، والنتيجة غير أكيدة ، إلا أن مثل هـذه الحالات هى وحدها التى يحس فيها الروح أو يعتقد بأنه خلاق . ولا يبدأ الروح من عوامل كثيرة جاهزة يصل منها إلى وحدة مركبة لا يوجد فيها أكثر من تنسيق جديد للقديم ، بل إن الروح ينتقل فى خطوة واحـــدة إلى شىء يبدو فى نفس الوقت واحدا وفريدا . شىء يسعى بعدئذ إلى الظهور

بقدر المستطاع فى حدود التصورات الكثيرة المشتركة التى تقدم لنا سلفا فى شكل الألفاظ »(١) .

ولعل أبرز مثل يوضح لنا هذا ، الانفعال الأصيل الفريد ، الذى حدثنا عنه برجسون فى هذا النص السابق تلك الأبيات العظيمة التى تطالعنا بها قصيدة المتنبى المشهورة التى نظمها عقب تلقية هدية من صديقه القديم سيف الدولة. وذلك بعد أن طالت بينهما القطيعة ، وبعد أن تحول الشاعر عن صديقه الأمير على أثر تلك الجفوة التى فرقت بينهما أمدا ليس بالقصير : رحل فيه المتنبى إلى مصر ، واتصل بكافور وعانى من صنوف التقييد والضغط والمنت ماعانى . ثم ما كان من خيبة أمل المتنبى وماكان لها من تأثير فى نفسيته ، فترك مصر بعد صراع نفسى أليم ، وذهب إلى بغداد وبلاد فارس وفى تلك الأثناء جاءته هدية صديقه القديم فأثارت فى نفسه ما أثارت من ذكريات ، وأهاجت شجونا كانت كامنة فى نفسه ، وحركت أحاسيسا جديدا فى فترة من العمر كان المتنبى قد انتهى فيها إلى حال من الإشفاق بعد طول جهاد وكفاح لم يثمرا شيئا ، إشفاق الشاعر على نفسه وإشفاقه على الغير ، وإدراكه أن الحياة مهما طالت بالمرء قصيرة محدودة مؤقتة ، وأنه قد كان من الخير ، مادامت الحياة على هذا النحو مجرد رحلة عابرة يقطعها الإنسان فى هذا الوجود ، أن يعيشها الإنسان على نحو آخر ، وإن تكون علاقاته بالناس علاقة قائمة على الحب والود والصفاء ، وكأن إحساساً بالندم يقرض نفس الشاعر قرضا ، ويلسعه لسعا ، عندما يحس بأن الحياة تسرع الخطى ، وأن كل شىء يمضى إلى الزوال

---

(١) الشعر والتأمل ص ١٨٢ ١٨٣ .

وأن الخير والحب وحدهما الباقيان . وكأن لسان حاله يقول : ليت الذى كان لم يكن ، بل ليتنا كنا نستطيع أن نعيش الحياة مرة أخرى فنتجنب ما وقعنا فيه من أخطاء ونتلافى ما كان يستبد بنا أحيانا من أهواء . فما أكثر ماتباعد أهواؤنا ورغباتنا بيننا وبين إدراك الحقيقة المنطوية وراء مظاهر الحياة .

إنها لحظة من اللحظات التى تهدأ فيها النفس بعد مراحل من النضال المرير مع الحياة فتتجمع لدى النفس ماتشتت من مشاعر ، وذلك عندما يستعرض الإنسان ماضى من حياته ، ثم يلقى نظرة على هذا الحشد من الأحداث التى خاضها ولم يظفر منها بشىء . فتنتابه حالة من الأسى العميق .

ولعل هذه الهدية التى تلقاها المتنبى من صديقه الأمير بعد هذه القطيعة الطويلة،وما تنطوى عليه من رمز لمحبة قديمة كامنة فى أعماق الرجلين أن تكون هى الشرارة التى فجرت هذا الانفعال فى نفس المتنبى ، وأتاحت لمشاعره أن تتركز وتتجمع فى هذه الرؤية الجديدة للحياة ، والتى نراها تنتشر فى المقطع الغزلى من القصيدة حين يقول :

مالنا كلنا جوى يارسول ... أنا أهوى وقلبك المتبول (١)
كلما عاد من بعثت إليها ... غارمنى وخان فيما يقول
أفسدت بيننا الأمانات عينا ... ها ، وخانت قلوبهن العقول (٢)

---

(١) الجوى الذى أصابه الجوى ، وهو داء فى الجوف . المتبول : الذى هيمه الحب

(٢) معنى خيانة العقول هنا أن العقل يسول للمحب الخيانة . ويبرز الرسول أن يقع فى غرام ليس له ، وذلك عندما يغلبه الهوى فينسى ماحمله من أمانة .

تشتكى ما اشتكيت من طرب الشو ق إليها والشوق حيث النحول(٧)
وإذا خامر الهـوى قلب صب فعليه لكل عـين دليـل (٢)
زودينا من حسن وجهك ، مادا م ، فحسن الوجوه حال تحول
وصلينا نصلك فى هـذه الدنيا فان المقـام فيهـا قليل
من رآها بعينها شاقه القعا ن فيها كما تشوق الحول (٣)
إن ترينى أدمت بعد بياض فحميد من القناة الذبول (٤)

قد تقرأ هذه الأبيات ثم تتصور أن سر جمالها وروعتها كامن فى هذا الغزل الرقيق ، أو فى عاطفة الحب المشبوبة التى تشيع من أبيات هذه المقطوعة ، والتى تصور علاقة إنسان محب بامرأة لا يملك كل من رآها إلا أن يقع فى غرامها ، حتى هذا الرسول الذى يرسله العاشق إلى حبيبته لا يستطيع أن يقاوم مالابد من وقوعه .

فما إن يقع نظر هذا الرسول على هذه الحبيبة حتى يفتنه حسنها ، ويملك عليه كل لبه ، ويضطر رغما إلى إظهار الغيرة ، وإلى الخيانة فيحمل إليها من القول مايغير قلب المرأة على صاحبها . والذى يحمله على الخيانة أمر فوق إرادته ذلك هو فتنة هذه المرأة وسحرها . ولن يجدى مع هذا الرسول شىء من اللوم أو العتاب ، فهو رجل مغلوب على أمره أمام فتنة لايستطيع لهـا دفعا ، فتنة سولت له خيانة صديقه ولكم حاول هـذا الرسول الذى ائتمنه صديقه

---

(١) الطرب : خفة تحدث عند الفرح والحزن ، والشوق حيث النحـول : مثل لم يكن فاعلا لم يكن مشتاقا .

(٢) خامر ، خالط الصب : الشديد الشوق

(٣) القعا : القيعون واحدها قاطن والحول : المتحولون

(٤) أدم بضم الدال وفتحها : إذا شحب لونه وتغير . والقناة : قناة الرمح

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فحمله رسالة إلى صاحبته أن يحافظ على الأمانة فلم يفلح ، ولكم حاول كذلك أن يخفى مافى نفسه من الحب فلم تسعفه القوى ، فيبدو مذهولا مشدوها قد فضحه الحب واستولى عليه وغلبه ، وأصبح عليه لكل عين دليل .

قد تقرأ هذه الأبيات فتأخذك منها هذه اللهفة الصادقة التابعة من قلب مشغوف بحب صاحبته ، وقد تروعك منها البساطة، وقد يفتنك منها قدرة المتنبي الخارقة على إثارة انفعالك والتأثير فيك بما وهب من طاقة شعورية عالية استطاعت بحق أن توقفك أمام تجربة حية لإنسان يؤرقه الحب، إنسان بلغت عنده العاطفة من التركيز والعمق درجة جعلتك تشعر بما فى ألفاظ الشاعر وصوره من توقد وحرارة .

وقد تقرأ هذه الأبيات فتقف عند جزئياتها وصياغتها ، وتشعر لكل بيت منها بل ولكل جملة بوقعها وشدة تأثيرها ، وقد تدهشك هذه العلاقات الحية التى استعان بها المتنبي عندما أتى بالرسول وحمله الأمانة ، وجعله يفار منه ويقع فى الحب ويخون صاحبه ويشتكى من طرب الشوق مايشتكيه . ويجعل من هذا الرسول موضوعا حيا قادراً على تصوير الصراع العاطفى فى نفس الشاعر ، وعلى إحاطة محبوبته بهالة من التأثير بالغة الحد . وعلى بيان مافى أعماقه من شوق لها،وما يعانيه من لهفة تكاد تبلغ حد الإشفاق والخوف من أن يفلت الزمام من يده حين يناشد صاحبته أن تزوده بجمالها قبل أن يتبدل جمالها ويزول ، وقبل أن تذهب الدنيا، فإن المقام فيها قليل والرحلة عنها قريبة .

أقول قد تقرأ هذه الأبيات فيأسرك منها هذا الموقف الإنسانى الذى يتمثل فى قصة حب جمع لك الشاعر فيها جملة من العناصر ، واختار لك فيها

من وسائل الصياغة وما أشاع فيك تلك العاطفة وآثار فيك هـــذا الانفعال ، وأنت محق فى أن يبلغ بك الشاعر هـذه الدرجة من الصدق ، وقد يكون لك العذر حين تقف عند هـذا المقطع الغزلى فتعيبه بكل وجدانك . ولكنك مخطىء أشد الخطأ إذا تصورت أن كل ما فى هذا المطلع الغزلى من جمال وروعة إنما مرده لهذه العلاقات الإنسانية وحدها ، أو لهذه العاطفة المغلقة المركزة العميقة التى قلما تلوح كاذبة .

نعم، أنت مخطىء إذا وقفت فى فهمك لهـذه القطعة عند هذه الحدود . وليس من شك فى أنك تظلم المتنبى أبلغ الظلم إذا قصرت ما فى الأبيات السابقة من روعة عند حدود الفهم المباشر ، أو قل عند حدود تلك الأنغام الحلوة المنبعثة من هـــذا الغزل الصادق . ذلك أن فى أبيات تلك المقطوعة ما يتجاوز حدود هـذه الحادثة بين الشاعر وصاحبته ، إذا صحت ، وفيها ما ينتقل بك إلى جو نفسى آخر ، وإلى تأثير أبعد من تأثير عاشق يبث لواعجه أو شوقه أو حنينه إلى محبوبته .

إننا هنا وفى هذه الأبيات بالذات أمام شاعر ينظر إلى الوجود والحياة من زاوية خاصة ، ويخلع على الحادثة التى أمامه ما فى أعماقه من رؤية للحياة . فليس الأمر أمر صديقة يحبها أو تحبه ، وليس الأمر أمر رسول يحمل عنه الأمانة فيخونها ، وليس الأمر أمر لهفة وشوق وإشفاق من زوال العلاقة أو ضياعها أو أمر خوف من ذهاب الحياة وفنائها قبل أن ينال من عشيقته ما يريد . وإنما الأمر أمر شاعر ينظر إلى الحياة نظرة جديدة ، نظرة أبعد مدى من نظرة المحب العاشق ، إنها عاطفة رجل أدرك للحظة واحدة أن كل ما كان له من ماض فى الحياة قد ضاع فى غير ثمرة ، وأن الباقى لديه من العمر أقل بكثير مما ذهب ، وأن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ليس أمام الإنسان فى موقف كهذا إلا أن يتمسك بما بقى له من حياة فيعيشه بفلسفة جديدة وبروح طاشقة مقاسحة محبة. ومن ثم ترى هذا الإحساس بالمرارة والأسى، وترى هذه الرغبة فى تلافى ما فات، وترى لهفة إلى الحب حب الناس جميعا. فلو أدرك الناس هذه الحياة ورأوها بعينها، وعرفوها على حقيقتها لأحب بعضهم بعضا ولعاقنا فيها القاطن المقيم لقلة مقامه، كما يشوقنا الظاعن المرتحل فيها حياة عابرة كأنها الحلم.

هـذه هى حقيقة الشعور الذى كان يعيشه المتنبى عندما صدر عن هذه الأبيات. وهذا الشعور هو الذى يفسر القطعة الغزلية كلها فيلونها بلون هذا الإحساس ويضفى عليها رؤية الشاعر للحياة وفكرته عنها. وروعة المتنبى هنا هى فى قدرته على أن يجعل هذا الشعور يسيطر على أبيات المقطع الغزلى كله ويطبعه بطابعه، بحيث أصبح هذا الطابع المثالى الطفيف على حد قول كولردج هو الذى يخلعه الشاعر على الكل.

وإذا كان المتنبى قد صور فى هذه القطعة امرأة يحبها، واستعان فى سبيل ذلك بجملة من العناصر والأحداث، وأفاض ما أفاض من مشاعر الحنان والشوق، فإن ذلك كله على روعته وحسن أدائه كان بمثابة المشوقات وفواتح الشهية، على أن الشىء الأخير الذى يغمرك عند انتهائك من قراءة الأبيات ليس إلا هـذا الطابع المثالى الذى يخلعه الشاعر على الكل حين يريك موقفه من الحياة، وحين ينتشر هذا الموقف فى جميع أجزاء القطعة كلها فيلونها بلون معين بحيث تذوب فيه قصة الحب فلا تظهر إلا من بعيد.

وهكذا ترى أن المتنبى لم يجمع فى هذه القطعة بين أجزاء باردة أو بين معان تجرى فى ألفاظ، وترددها الذاكرة من حافظتها أو مما اختزنته من الماضى.

وإنما هى مواد دخلت فى عملية صهر وامتزاج فى ذات المتنبى وروحه بحيث استطاع أن يغمرها كلها بإحساس واحد نابع من موقف الشاعر ورؤيته الحياة فى تلك اللحظة التى تلقى فيها هدية صديقه القديم .

مثل هذا الشعر هو وليد ملكة الخيال وهو الذى يشعر فيه القارىء بأن عاطفة الشاعر وإرادته متغلغلتان فى العمل الفنى كله ومسيطرتان عليه . أما الشعر الذى لا تحس فيه إلا بجزئيات محدودة متناثرة يجمعها الشاعر ورصها الواحـــدة منها بجوار الأخرى فهو شعر وليد التوهم شعر خال من العاطفة ، هو أقرب إلى التصوير الخارجى للشىء منه إلى الخلق النابع من باطن الفنان .

ولعله من الأوفق بنا أن نضرب مثلا آخر لهذا النوع من الشعر الذى يعوزه الامتزاج الحقيقى بين قلب الفنان وعقله ، والذى لم يستطع الشاعر فيه أن يصهر جزئيات موضوعه فى بوتقة خياله فيخلق منها شكلا عضويا حيا حتى يمكننا أن نميز فى وضوح بين الشعر الصادر من الخيال والشعر الصادر من التوهم . خذ مثلا لذلك قصيدة شوقى التى يصور بها قصر «أنس الوجود» . وحاول أن تتعمق الإحساس المنطوى وراء كل صورة من صور الأبيات الأولى فى هذه القصيدة . وتأمل هل ترى من خلالها إحساسا واحدا متغلغلا فى الأبيات ؟ وهل استطاع الشاعر أن يخلع على الموضـــوع الذى أمامه روحا تنتشر فى كل بيت من أبيات القصيدة بحيث يلد كل سطر السطر الذى يليه ، وترتبط كل صورة بأختها ارتباطا حيا ، وبدرجة يصعب معها فصل سطر من هـذه السطور عن الآخر أو تنحيه كلمة عن التى تليها ؟

يقول شوقى :

أيهـا المنتحى بأسـوان دارا
كالثريا تـريد أن تنقضـا
اخلع النعل واخفض الطرف واخشع
لا تحـاول من آية الدهـر غضـا
قف بتلك القصـور فى اليم غـرقى
ممسكا بعضهـا من الدهـر بعضـا
كعذارى أخفين فى الماء بضـا
سابحـات بـه وأبدين بضـا

يخاطب شوقى بهذه الأبيات الرئيس روزفلت الذى جاء من بلاده ليزور هذا الأثر الفرعونى الخالد تصر أنس الوجود . وهو كما نعلم قصر قائم فى وسط النيل تنغمر أجزاء منه فى الماء وتطفو أجزاء أخرى فوق سطحه وعلى رغم روعة البناء وأصالته وخلوده فقد تأثرت بعض جوانبه من فعل الزمن فتقطعت بعض أوصاله ، ومع ذلك فهو ما زال يحتفظ بجلال القدم ومهابته .

وقد أشار شوقى فى البيت الأول إلى شىء من روعة هـذا البناء وشموخه وبهائه ودقة صنعه عندما صوره بالثريا ، كما أشاع أيضا إحساسا بالاشفاق على هذا الأثر الخالد من السقوط ، فهو لم يسلم على رغم خلوده من فعل الزمن الذى لم يشأ أن يتركه معافى، فقد ظهرت عليه آثار الشيخوخة ،ودب فيه شىء من فناء حتى ليوشك أن يتداعى . على أنه على الرغم من هـذا كله ما زال متماسكا يقف على قدميه فى روعة وفى كلمتى انقضاض الثريا ما يدل على هـذا كله ، فقد جمعت الكلمتان بين الإحساس بالخلود والروعة والجلال ، وبين الإشفاق مما عساه أن يصيب هذا الأثر من تضعضع أو زوال .

حتى إذا انتقلنا إلى البيت الثانى وجدنا الشاعر ، وقد تملكته هيبة الأثر وجلاله وقدسيته ، يهيب بكل من يقترب منه أن يتطهر قبل أن يطأ بقدمه أرض هذا المكان ، وأن يستقبله كما تستقبل الأماكن المقدسه بجسد طاهر وقلب خاشع ، وأن يحتشم ويلتزم الوقار ، ويأخذ سمت المتعبد ، بل سمت الماثل أمام عبقرية من تلك العبقريات الخارقة التى ترغمك على احترامها مهما بدت عليها من علامات القدم أو آثار البلى . وكأنى بالشاعر هنا يخشى أن يخامرك الشك فى عظمة هذا البناء حين تقع عينك على بعض ما تآكل من أجزائه ، وكأنى به يخشى أن يدعوك هذا إلى الاستهانة بأمر هذا الأثر العظيم ، وما ينطوى عليه من رمز لعظمة الإنسان وخلوده ، فنهاك عن مثل هذا الخاطر بما استخدمه من أسلوب النهى المنطوى على التحذير فى الشطر الثانى من هذا البيت حين يقول :

اخلع النعل واخفض الطرف واخشع لاتحاول من آية الدهر غضا

وإلى هنا نستطيع أن نفهم شيئا عن الوحدة فى الإحساس بين البيت الأول والثانى كما نستطيع أن ندرك ما ينطوى عليه رؤية شوقى لهذا الأثر العظيم من هذين البيتين ، فهى رؤية تمتزج فيها عاطفة الإشفاق بمشاعر الإجلال والإكبار .

على أن هذه الرؤيا المحددة الواضحة فى البيتين الأولين لم تشأ إلا أن تهتز ويصيبها التخاخل والتفكك فيما جاء بعد هذين البيتين من صور . ففى البيت الثالث ينقلك الشاعر إلى موقف جديد حين يجعلك أمام مشهد من الغرقى يمسك بعضهم من الذعر بعضا فإذا بك فجأة تنتقل إلى حال من الشعور بالفزع والخوف حين ترى أمامك فى اليم غرقى يصارعون الموت ويتمسكون بالحياة ، ولكنهم مع ذلك غرقى يعانون من ذلك الشعور باليأس الذى ينتاب الإنسان

فى تلك اللحظة الحاسمة التى تفصل بين الحياة والموت .

وكان يمكن لهذه الصورة الأخيرة أن تكون استمرارا للاحساس الأول الذى واجهنا فى البيتين الأولين ، وعلى الأخص فى صورة الثريا التى تريد أن تنقض ولكن الذى أفسد الشىء كله ، وأبان عن زيف الإحساس ، وكشف لنا عن اهتزاز الرؤية ، وأثبت أن شوقى لم يكن فى الحقيقة صادقا فى أن يخلع على الظاهرة التى أمامه وحدة متجانسة من الإحساس تهدف مع تعدد الصور إلى استجلاء موقف نفسى محدد من هذا الأثر الذى يصوره . ذلك أننا ، ونحن مازلنا أمام صورة الغرقى الذين يمسك بعضهم من الذعر بعضا ، والذين هم فى حالة بين الحياة والموت ، نرى أنفسنا أمام مشهد من العذارى السابحات الفاتنات يخفين فى الماء بعضاً سابحات به ويبدين بعضا . وإذا القارىء مضطر - أراد أو لم يرد - أن تهتز أمام عينيه الرؤية وأن يختلط عليه الأمر . فنحن لم نكد ننتهى من الإحساس بالفزع لهؤلاء الغرقى حتى يغمرنا إحساس من نوع آخر ، إحساس ببهجة الحياة وشبابها ، بل وبنوع من النبض الحى الذى تستيقظ فيه الروح والجسد معا .

وليس الذى أفسد المعنى وأساء إلى الصورة الكلية مجرد هذا التناقض فى العاطفة أو الإحساس . فرب قصيدة تبدو لأول قراءة وقد تناقضت فيها العواطف وتعددت المشاعر ، فإذا أنت أعدت قراءة هذه القصيدة مرة ومرة أحسست بأن هذه العواطف المتعددة تتجمع فى إبراز موقف كلى موحد . فقد تبدو بعض القصائد للقارىء العادى الذى لا يتعمق أبعاد الشىء ، أو الذى يكتفى بالظاهر من المعنى أنها قصائد ذات مغزى عاطفى معين : كأن تكون العاطفة التى ينتهى إليها القارىء عاطفة تفاؤل بالحياة مثلا ، فإذا أعاد تأمل

هذه القصائد أحس أن المغزى الحقيقى ليس هو التفاؤل بالحياة وإنما هو التشاؤم بها : والمرجع فى هذا كله إلى القراءة الصحيحة للشعر حتى يمسك القارىء بخيط الانفعال السائد فى القصيدة والمسيطر عليها .

نقول ليس الذى أفسد المعنى عند شوقى مجرد هذا التناقض بين عاطفتين . فقد يعترض أحد القراء فيقول: أين هذا التناقض الذى تزعمه ؟ وأى شىء يضير شوقى حين يرى قصور أنس الوجود غرقى ويراها فى نفس اللحظة عذارى، ما دام الشاعر يحدثنا منذ البداية عن التناقض القائم بين شباب هذه القصور وبين شيخوختها، أو بين ما فيها من فناء وحياة :فناء الزوال الذى يوشك أن يصيب هذا القصر ،وشباب الفن الذى مازال يحمل نبض الحياة فى هذه الآثار الخالدة.

وقد كان يمكن لمثل هذا الاعتراض أن تكون له وجاهته لو أن شوقى نجح فى أن يلتى بين أيدينا بجملة من الصور ثم يجمع بينها فى خيط واحد. ولكن الذى حدث أننا لم نكد نقف عند مشهد يثير الخسوف والفزع ، ولم تكد تستقر هذه العاطفة فى نفوسنا حتى انتزعها ونحن ما نزال واقفين أمام المشهد ذاته وأبدلها بأخرى

وأبدلها بأخرى متناقضة تماما . إذ كيف يمكن للقصور أن تكون غرقى فى حالة ذعر وصراع مع الموت وهى فى الوقت ذاته عذارى رشيقات مليئات بالفتنة ونابضات بحياة كلها ربيع وشباب. وإذا كان هدف شوقى أن يجمع لك بين الشيخوخة والشباب . شيخوخة الأثر وشباب الفن لكان الأولى به أن يلجأ إلى صورة أخرى غير صورة الغرقى الذين يصارعون الموت ، لأن مثل هذه الصورة لا تنشر فى النفس صورة الفناء ، وإنما تبعث فى النفس الإحساس

بالذعر والخوف والفزع وفرق كبير بين عاطفة الذعر وعاطفة الإحساس بالفناء.

مثل هذه الصور التى تنفصل الواحدة منها عن الأخرى ، وتستقل بنفسها ، وتتناقض مع إخواتها ، ولا تحمل ما تحمله سائر الصور فى القصيدة من مشاعر الفنان ورؤيته للحياة هى صور مفككة وليدة التوهم، وهى جزئيات حسية متقطعة خالية من الروح الذى يوحد بين أجزائها .

مثل هذا اللون من الشعر يفضحه ويكشف عن زيفه خلوه من العاطفة، لأنه كثيرا ما ينفصل فيه العالم الخارجى عن العالم الداخلى للشاعر ، فتبدو اللغة التى يستخدمها الفنان وكأنها مجرد أداة لوصف العالم الخارجى كما هو واقع لا كما يدور فى نفس الفنان . وعندئذ تتحول اللغة عن وظيفتها الأساسية فى الفن وتصبح مجرد إشارة إلى الشىء الذى يصفه الشاعر. وإذا انتهى الشاعر فى لغته وتصويره الى هذه النهاية فأقل ما ينبغى له ألا يدعى لنفسه أنه شاعر لأنه إذا أراد أن يسلك سبيل الفن فلا بد أن يستخدم اللغة للتعبير عما يختلج فى نفسه من داخل . أما إذا اكتفى الشاعر بجعل اللغة مجرد أداة لتصوير ما هو كائن فى عالم الأشياء دون أن ينفعل بما يدور فى نفسه، فإن أقل ما يستحقه مثل هذا الشاعر من الوصف أن يوسم بإفلاس العاطفة وانعدامها ، وأن ليس لديه ما يخلعه على العالم الخارجى. عندئذ سوف نرى مثل هذا الشاعر مضطرا إلى أن يلجأ إلى جمع هذه الجزئيات الباردة الخالية من العاطفة فى تصويره على نحو ما رأينا فى الصورتين من شعر شوقى ، وعلى نحو ما نرى فى كثير من شعر الطبيعة الخالى من الإحساس . أنظر إلى ما جاء فى وصف حافظ ابراهيم للنيل فى هذه الأبيات:

والنيل مرآة تنفس في صحيفتها النسيم
سلب السماء نجومها فهوت بلجته تعوم
نشرت عليه غلالة بيضاء حاكتها الغيوم
شفت لاعينها سوى ما شابه منها الأديم

فهو تصوير أقرب ما يكون إلى نقل المشهد بصورة مفككة وفي غير انفعال صادق . وانظر إلى قول البهاء زهير يصف روضة .

والطل في أغصانه يحكي عقودا في تراثب
وتفتحت أزهاره فتأرجت من كل جانب
وبدا على دوحاته ثمر كأذناب الثعالب
وكأنما آصاله ذهب على الأوراق ذائب

فإذا أنت تتبعت صورة هذه المقطعة لم تجد ما يجاوز هذه العلاقات الجزئية التي أوجدها الشاعر بين المشبه والمشبه به ، ولم تظفر بأكثر من المماثلة في عقد المشاكلة المادية بين ثمر الشجر وأذناب الثعالب ، أو بين الطل على الأغصان والعقود على الصدور ، أو بين ما يثيره الأصيل من شعاع وبين الذهب الذائب على الأوراق فإذا أردت أن تتعمق نفس الفنان ورؤيته الداخلية وما يريد أن يخلعه على المنظر الذي أمامه من عاطفة نابعة من ذاته لم تجد شيئا . وإذا أنت أردت أن تكشف عن وحدة عاطفية أو شعورية ترى في أبيات المقطعة وتلوينها بلون واحد فسيطول بك البحث دون جدوى .

وأين هذا من شعر خليل مطران الذي أحس يوما بما ينطوي عليه الصيف في الصعيد من سأم وضجر، وما يخلعه على النفوس في بعض اللحظات من الكلال والإعياء ، وما يثيره في الناس من هجود حتى لترى كل شيء جامدا

يخيم عليه الخمول والنعاس . انتشر هذا الإحساس فى كل شىء تقع عليه عين الشاعر : فى الرمال والحقول وصفحة المياه فى النيل ، فجاءت هذه الأبيات التى تحمل لحظة إحساس واحدة تنساب فى القصيدة كلمات وصوراً وتوقفك أمام نفس تنقل اليك مايدور فى داخلها لا مايقع خارجها . يقول مطران :

أو قد الصيف فى الصعيد لظاه ... فأجف الحقول والآجاما
وغدا الناس بين جمر كثيف ... مترد من الغبار غماما
وفلاة كأنما الرمل فيها ... شرر مد لمعة واضطراما
وكأن المياه فى النيل تجرى ... بخطى أبطأت ونهر تعامى
شبه ذوب الرصاص فى الكير يطغى ... فاذا ما طغى برفق تراما
وهرا الأعين الكلال ، فأنى ... نظرت حسرة رأت وقتاما
وكأن النعاس فى عصب الأرض ... تمشى فكل مادب نياما
وكأن الدمى التى صنعتها ... أمة القبط متعبات قياما

فانظر كيف استطاع الشاعر فى الأبيات السابقة أن يجمع لك بين هذه الجزئيات فى وحدة عضوية متكاملة ، وكيف استطاعت كل جزئية منها أن تضيف إلى سابقتها إحساس الشاعر بما يخلعه لظى الصيف فى الصعيد وناره المحرقة على الموجودات والكائنات من روح الضجر والسأم ، ومن حياة همد كل ما فيها ووهم وجمة إعياء وتخدر ، فأصبح كل شىء جامدا يتحرك فى تثاقل وبطء . فها هو النيل نفسه قد أصبح شريانا لاينبض من شدة الحر وقسوة الجو الذى لايكتفى بما فيه من حرارة بل ينتشر مع الحرارة غبار كأنه الغيم . ثم انظر إلى عصب الأرض وقد تخدر فإذا هذا الخدر يسرى فى جميع الأحياء فيخيم النعاس على كل من يدب على الأرض . بل لقد انتقل هذا كله إلى

الرسوم التى صنعها قدماء المصريين فبدت هى الأخرى وقد طفح بها الكيل تكاد تنطق بالشكوى من الكلال والملل .

وهكذا ترى أن جميع أبيات القصيدة قد تضافرت على خلق جو خاص، واستطاعت بكلماتها وصورها أن تكشف عن نظرة الشاعر وموقفه النفسى . وأنها بهذا لم تقف عند حد نقل العالم الخارجى وحده ، بل استطاعت أن تمزج ما فى خارج الشاعر من واقع بما يعتلج فى نفسه من انفعال .

وبعد فلعلنا أن نكون ، بما قدمناه إليك من نماذج شعرية من المتنبى وشوقى وحافظ ومطران قد أوضحنا الفرق الكبير بين نوعين من الشعر : شعر يصدر عن الخيال يخلع فيه الشاعر عاطفته وروحه على موضوع قصيدته فإذا هو شعر موحد الفكرة والصورة والإحساس ، وإذا العمل الفنى كله تصوير لموقف نفسى موحد، أو لحظة شعورية ذات مغزى يبدو فيها الوجود الشاعر مصبوغا بلون نفسه . خذ مثلا عندما يريد الفنان أن يصور لك لحظة غروب الشمس فهل يكون هدفه مجرد تذكيرك بالغروب العادى الذى تعرفه أو الذى اعتدت أن تشاهده كل ليلة ؟ أم هو يعطيك الغروب الذى ينبع من ذاته هو والذى تخلقه ريشته التى تختلف فى ألوانها عن ريشة أى فنان آخر. فإذا كان إيليا أبو ماضى قد صور لك لحظة الغروب بقوله :

السحب تركض فى الفضاء الرحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين
والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين
لكننا عيناك باهتتان فى الأفق البعيد
سلمى ! بماذا تفكرين ؟
سلمى ! بماذا تحلمين ؟

فهو لم يفكر لحظة فى أن ينقل إليك مشهد الغروب كما يتراءى أمـــام أى إنسان ، وإنمـــا أراد أن يصور لك لحظة غروب خاصة بالشاعر وحده فهذه السحب المتقطعة المنتشرة فى الأفق ، وهـذه الشمس المختفية وراء هـــذه القطع المتناثرة من السحب ، وهذا البحر الممتد أمام الشاعر قد حملت فى طياتها ألوانا نفسية معينة وذلك لما أضفاه الشاعر عليها من إحساس داخلى . فالسحب ليست مجرد سحب وإنمـــا هى سحب تركض ركض الخائفين، والشمس لم تعد شمسا وإنمـــا هى صفراء سقيمة معصوبة الجبين فى حال من الذبول والمرض،والبحر ساكن صامت فى حال من الخشوع والزهد . ثم هناك أخيرا عينـان باهتتان تنظران إلى الأفق فى حال من شرود الذهن وضياع الأمل .

فمن يستطيع أن يزعم عند قراءة هذه الصور المتلاحقة فى هذه المقطعة أن هدف الشاعر هو تصوير الغروب كما نشاهده فى الواقع . إن كل ماعرض علينا من صور وألوان كان لخلق وإشاعة هـذا الإحساس بالزوال والفناء كأننا أمـام مشهد توديع عزيز أو تشييع جنازة . إننا أمـــام لحظة تتجسد لنا فيها صورة النهار وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، فالموقف موقف كـآبة ورهبة وخوف وزهـد فى الحياة .

وليست مهمتنا أمام هذا المشهد الذى صوره الشاعر أن نرجع مافيه إلى الواقع وإنما مهمتنا أن نستكشف ما انعكس على هذه الظاهرة الطبيعية من موقف الشاعر ورؤيته الجديدة للغروب . وإذا كان للخيال أثر فى هـذا الشعر، وإذا كان له دور يقوم به فإنما يتركز هذا الأثر وهذا الدور فى تلك القوة الحيوية التى جعلت من هذه الصور عملا تكاملت أجزاؤه فتحركت هذه الأجزاء تحت ضوء معين وتنفست هواء من لون خاص انتهت إلى إبراز وقفة الشاعر إزاء الغروب . وقفة سلوكية تخص الشاعر وحده .

أما الشعر الذى يصدر عن التوهم فهو صور وأفكار ، ولكنها صور وأفكار متفرقة مفككة تتكون من جزئيات باردة لا عاطفة فيها . تنفصل فيها الصورة عن الأخرى وتستقل بنفسها. قد يتحقق فيما بينها تناسق فكرى أو منطقى ، وقد تنشأ بينها علاقات مصدرها العقل الصرف . وبراعة الشاعر ومهارته فى مثل هـــذا اللون من الشعر لا تتعدى ما يقدمه قانون تداعى المعانى وما تسعفه الذاكرة حين يستدعى الشبيه شبيهه إلى الذهن ، أو حين يقترن فى خـــبرة الشاعر شيئان لأى سبب من الأسباب فيرتبط هذان الشيئان أحدهما بالآخر ، بحيث إذا عرض للشاعر أحدهما وثب الآخر إلى ذهنه فورا (١). ومثل هـذه الأشياء التى تتداعى إلى الذهن لا تستطيع وحدها أن تؤلف فنا، لأنها تكون مفتقدة لأهم عنصر فى الفن وهو خلق هذا الجو المثالى الذى يخلعه الشاعر على الكل .

وإذا أردت مثالا أخيرا لهذا اللون من الشعر فإليك هذه الأبيات التى يصور فيها الشاعر أبو الفتح محمود بن الحسين المتوفى عام ٣٥٠هـ روضا ويقول فيها :

وروض عن صنيـع الغيث راض ... كما رضى الصديق عن الصديـق
إذا ما القطر أسعده صبوحا ... أتم لـه الصنيعة فى الغبـــوق
كأن الطـــل منتثرا عليـــه ... بقايا الدمع فى الخـد المشوق
كأن غصونه سقيت رحيقـــا ... فماست ميس شراب الرحيـق
يذكـرنى بنفسجه بقـــايا ... صنيع اللطم فى الوجه الرقيق

فالقارىء لهذه الأبيات يجد نفسه فى البيتين الأولين أمام إحساس بالرضا والسعادة ، فلقاء الغيث بالروض لقـاء يفيض بالمودة والحب، وهو أشبه بلقـاء

---

(١) اقرأ تحديد قانون تداعى المعانى للدكتور زكى نجيب محمود فى كتابه فلسفة وفن ص ٩٩.

الصديقين : لقـــاء يتم فى الصباح وآخر يتم فى المساء ، وكلاهما يحمل إحساس الفرحة والغبطة . كما يحمل بالتالى جوا نفسيا معينا يخلعه الشاعر على الروض المنتعش نضرة وحيوية .

وكان الطبيعى أن يستمر هـذا الجو سائدا فى الأبيات كلها، إلا أننا ما نكاد نصل إلى البيت الثالث حتى ندرك سيطرة الصور الشكلية والولع بمجرد العلاقات الجزئية بين المشبه والمشبه بـه . فصور الطل المنتثر على الروض ذكرت الشاعر بالدموع التى تشاكل الطل هيئة ولونا، فجاءت صور الدمع المنحدر على خد المشوق؟ وهل تستقيم صورة الدمع على خد المشوق وماتحمله من إيحاءات الحزن واللهفة والحنين والتوجع على الحبيب الغائب مع الصورة العامة التى يريد الشاعر أن يخلعها على الروض كلـــه ، وهى فيما يبدو من أبياته صور الروض المنتعش الفرح الذى يهتز طربا ، والتى ترقص غصونه وتميس كأنها سقيت شرابا ؟ ثم هل يتلاءم الإحساس الصادر من صور الروض الذى يرقص من النشوة مع الإحساس الصادر من صورة روض تنتشر فوقه دموع رجل متوجع محزون ، ثم ما هـــذا الطل الذى نراه فى البيت الأخير ؟ وهل يليق بشاعر فى مقام كهـذا يتحدث عن روعة الروض وانطلاقه ، وما فى أغصانه من نشوة ورقص أن يصف زهر البنفسج بالأثر الذى يتركه الطل على الوجه الرقيق ؟ وهل يمكن لهـذا الأثر مهما كان دقيقا فى إعطاء الصورة التى يريدها لوهـرة البنفسج أن يؤدى ما يريده الشاعر بعد أن أوقفنا أمـام مشهد امرأة مفجوعة تلطم خديها بيديها ؟ ثم كيف تستقيم السعادة التى يعشها الغيث فى الروض والنشوة التى سرت فى أوصاله عندمـا شرب من الرحيق المسكر فرقص مـع

صورة الحزن الذى تبعثه دموع المشتاق المفتقد لحبيبه ، أو المرأة المفجوعة التى تلطم الخدين؟ ثم ما الذى عساه أن ينتهى إليه القارىء من إحساس أو من موقف إزاء هذا الروض الذى يصوره الشاعر إذا ما وجد نفسه يضطرب بين مشاعر متباينة وصور متعارضة وبين أبيات ينفصل الواحد منها عن الآخـــر على هذا النحو المتناقض ؟ .

أليس الهدف الواضح من هذا التصوير هو الولع بالعلاقات الشكلية والتسجيل لمدركات حسية جزئية تقف فيها مهارة الشاعر أو براعته عند عقـــد المشاكلة والمشابهة بين شيئين يستدعى أحدهما شبيهه إلى الذهن ، ثم أليست النتيجة الأخيرة هى ضرب من الصنعة الشكلية التى تهتم بصياغة كل بيت على حدة دون أن يكون لدى الشاعر وعى كامل بالموضوع الذى يصوره ، الأمر الذى جعل أبياته كلها تفتقد العاطفة الواحـــدة التى تصبغ الصور كلها والتى تتعاون على إبراز رؤية الشاعر للروض ؟ إن صورة الروض فى هـــذا الشعر الذى بين أيدينا صورة مهزوزة لأنها لم تختلط بروح الشاعر وإنما ظـــل الروض فيها محتفظا بوجوده الموضوعى المحدد خارج نطاق الذات . وهذا هو الذى جعلها تفتقد عنصر الخيال الذى من أهم خصائصه السيطرة الكاملة على الألفاظ والصور بحيث تصبح الظاهرة الطبيعية التى يصورها الشاعر جزءا لا يتجزأ من ذاته ، وحتى لا تكون الصور فى القصيدة صورا مقصودة لذاتها ، وحتى لا يسعى الشاعر وراء المجاز أو الاستعارة أو التشبيه من أجل الزخرف أو التنميق . فليست مهمة التشبيه والاستعارة داخل القصيدة الواحدة تقرير معنى أو توكيده وإنما مهمتها الأساسية أن تضيف حقيقة نفسية جديدة ، وأن تتعاون مع غيرها على إبراز رؤية الشاعر وتحديد موقفه من الشيء الذى يصوره

وبعد فلعل هذا المثال الذى سقناه آنفا أن يكون قد أوضح الفرق بين شعر يصدر عن الخيال وآخر يصدر عن التوهم ، ولعله أن يكون قد استطاع بعد تحليله أن يحدد الفرق بين نوعين من الشعر أحدهما يجمع لك بين جزئيات باردة جامدة جمعا تعسفيا خاليا من العاطفة التى تربط بين الأفكار والصور والموضوعات الجزئية داخل القصيدة ، وبين شعر يمتزج فيه القلب بالعقل والعاطفة بالإرادة ، وتتوحد فيه صور القصيدة وترتبط ، وتنشط ملكة الخيال فتتمكن من خلق العلاقة الجوهرية بين الروح الإنسانية وبين الطبيعة . ومن إضفاء موقف عاطفى موحد على العمل الفنى كله .

الخيال ووحدة العمل الفنى

وهنا نصل فى دراستنا إلى الموضوع الثالث من الموضوعات الرئيسية التى تتصل بنظرية الخيـــال عند كولردج . فقد كان الموضوع الأول كما عرفنا هو موضوع الفرق بين الخيـال الأولى والخيـال الثانوى ، وكان الموضوع الثانى هو موضوع الفرق بين الخيال والتوهم ، أما الآن فإننا نريد أن نستوضح قدرة الخيال على تحقيق الوحدة العضوية فى العمل الفنى .

ويحسن بنا فى هـذا المجال أن نسترجع كلمات كولردج الخاصة بهذه الوحـدة والتى تضمنها تعريفه السابق عن الخيال . يقول كولردج :

« الخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحـد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (فى القصيـدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالسحـــر . هذه القوة تظهر فى صـورة عنيفة قوية فى مسرحيـة « الملك لير » لشكسبير . ففى هذه المسرحية نجـد أن الألم العميق الذى يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميـــل حتى شمـل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القـوة التى هى أسمى الملكات الإنسانية تتخـذ أشـكالا مختلفة ، منها العاطفى العنيف ومنها الهادىء الساكن . ففى صور نشاطها الحـادثة التى تبعث على المتعة فحسب نجـدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة بينمـا تفتقد هذه الوحدة فى وصف الرجـل العادى الذى لا تتوافر لديه ملكة الخيـــال لهـذه الأشياء . إذ نجـده يصفها وصفا بطيئا الشىء تلو الشىء بأسلوب يخلو من العـاطفة .

---

(١) كولردج ص ١٥٨ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولعلنا نستطيع من قراءتنا للنص السابق أن ندرك إلى أى حد ربط كولردج بين ملكة الخيال وبين تحقيق وحدة العمل الفنى ، فالعلاقة بينهما كما يبدو من عباراته علاقة سببية بمعنى أنه لا تتحقق وحدة الشعر بدون خيال كما لا يكون خيال بدون تحقيق الوحدة .

والوحدة التى يعنيها كولردج هنا والتى تتضح من كلماته هى وحدة الشعور أو العاطفة أو الإحساس ، ولكن ما معنى وحدة الشعور أو الإحساس ؟ لعلنا مازال نذكر ما قلناه فى الفصول السابقة ونحن بصدد حديثنا عن طبيعة الخلق الفنى بأن الفن أثر من آثار الخيال .

ولعلنا نذكر أننا أدركنا من هذه الجملة أن كل ما يدخل العمل الفنى من أفكار ومفاهيم وموسيقى يجب أن يتخلى عن طابعه الأساسى الذى كان له قبل دخوله فى العمل الفنى ، وأن يتصهر انصهارا تاما فى ذات الفنان ، وأن يصبح بعد عمليه الانصهار هذه شيئا آخر جديدا يأخذ فيه كل جزء من أجزاء العمل الفنى شيئا من صفات الأجزاء الأخرى ، ويمنح كل جزء شيئا من ذاته أو طبيعته فيخلعه على الأجزاء الأخرى بحيث لا تصبح الصورة صورة مستقلة ، ولا تغدو الموسيقى والوزن مجرد قالب خارجى تصب فيه التجربة ، وإنما يلتحم الفكر بالصورة بالإحساس بالموسيقى . وإذا كان كل عنصر من هذه العناصر سوف يتخلى عن طابعه الأساسى الذى كان له قبل أن يدخل فى العمل الفنى فإنه سوف يستبقى مع هذا التخلى أثره الكامل . ولكن أثره الكامل هذا لن يكون أثراً مستقلا بل هو أثر الجزء فى الكل وأثر الكل فى الجزء .

ولسنا بحاجة إلى أن نعود مرة أخرى إلى التشبيه الذى سقناه سابقا عندما

نفينا أن تكون الفكرة قيمة بذاتها أو لذاتها ، وعندما قلنا إن الفكرة تتحلل بكاملها فى التصور ، كانحلال قطعة السكر التى تذوب فى قدح الماء فتبقى فيه ، وتظل تفعل فى كل ذرة من ذراته ، ولكن لا يمكن أن يعثر عليها فى صورة قطعة من السكر . وكذلك الفكرة التى اختفت ، وأصبحت بكاملها تصورا لم يعد من الممكن التقاطها فى صورة فكرة، اللهم إلا إذا استطعنا أن نستخرج قطعة من السكر بعد أن ذابت فى كوب الماء . إن الفكرة لم تبق فكرة وإنما هى علاقة لمبدأ الوحدة الذى لم نكتشفه بعد ولكنه موجود فى الصورة الفنية » (١) .

وما يقال عن الفكرة هنا يقال عن سائر أجزاء العمل الفنى ، فلا يقتصر القول فى تحكم الكل فى قيمة الجزء على الفكرة وحدها بل يتجاوزها إلى غيرها إلى كل شىء يمثل جزءا فى العمل الفنى ، يتجاوزها إلى الألفاظ ، والصور ، والمفاهيم العقلية ، والموضوع أيا كان نوعه سياسة أو اجتماعا أو أخلاقا . وللموسيقى سواء أكانت موسيقى الوزن أو الإيقاع أو الكلمات وأصواتها أو نبرات الانفعال .

ولكن بقى أن نتساءل لماذا حرص كولردج عند تعريفه الوحدة بأن يجعلها وحدة الإحساس أو الصورة ؟ فقد قال « إن الخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس فى القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالسحر » . لماذا اختار كولردج الإحساس والصورة من دون سائر أجزاء العمل الفنى ؟ لماذا لم يقل وحدة الموضوع أو الفكرة أو الموسيقى مثلا ، ولما كانت

---

(١) الجميل فى فلسفة الفن ص ٤٤ ، ٤٤ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وحدة الإحساس والصورة عنده هي التي تمثل الوحدة العضوية في العمل الفني ؟ والإجابة على هذا في بساطة هي أن ما يعجبنا في العمل الفني هو صورته الخيالية ، ولن تخلو صورة خيالية من العاطفة ، ولأن التجربة الشعورية هي التي تمنح الفن وحدته . ومع ذلك فقد أجابنا كروتشه على هذه الأسئلة إجابة شافية بقوله :

« إن العاطفة هي التي تهب الحدس تماسكه ووحدته وما كان الحدس أن يكون حدسا حقا إلا لأنه يمثل العاطفة ، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس . إن العاطفة ، لا الفكرة ، هي التي تضفي على الفن ما في الرمز من خفة هوائية : تصوف محصور في دائرة تصور : ذلكم هو الفن . وفي الفن لا يكون التصوف إلا بالتصور : ولا يكون التصور إلا بالتصوف وما نعجب به في الآثار الفنية الحقة هو الصورة الخيالية الكاملة التي تكتسبها حالة نفسية ، وذلك هو ما ندعوه في الأثر الفني بالحياة والوحدة والتماسك والرحابة . وما نكرهه في الآثار الزائفة الناقصة هو ذلك التعارض بين حالات نفسية عديدة مختلفة ، نراها تتضد بعضها فوق بعض ، أو يختلط بعضها ببعض ، أو تكون أشبه بسديم مضطرب ، ثم نرى المؤلف ينظمها في وحدة معينة ، فيستعمل لهذا الغرض تصميما مخبأ ، أو فكرة مجردة ، أو انفعالا عاطفيا خارجا عن نطاق الفن ، وإذا بأثره سلسلة من الصور إذا نظرنا إلى كل صورة منها على حدة خيل إلينا في أول وهلة أنها ثمينة ، حتى إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظننا ، لأننا لا نراها تنحدر من حالة نفسية ، ولا تنشأ عن باعث بالذات ، وإنما هي تتعاقب وتتجمع بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التي تأتي من القلب لتنفذ إلى القلب . وليت شعري ما هي

أن يكون من شأن صورة تقطع من لوحة وتنقل إلى لوحة أخرى ذات موضوع آخر ! ما عسى أن يكون من شخصية تنزع من جوها وشخصياتها المحيطة بها لتنقل إلى جو آخر ! لا أبلغ فى هذا الصدد من تلك المناقشات القديمة حول الوحدات الدرامية التى كانت فى أول الأمر قاعدتى الزمان والمكان الخارجيتين ثم صارت بعد ذلك إلى وحدة « الفعل » ثم انتهت أخيرا إلى وحدة « الاهتمام » الذى يستثير فكر الشاعر . أى المثل الأعلى الذى يحرك نفسه ، ولا أبلغ فى هذا الصدد كذلك من النتائج النقدية التى تسفر عنها الخصومة الكبرى بين الكلاسيكيين والرومانطيقيين ، اذ تؤدى إلى إنكار الفن الذى يستعين بعاطفة لم تتحول إلى صورة ، أو الفن الذى يستعين بالوضوح السطحى والمخطط الصحيح فى الظاهر ، والتعبير الدقيق فى الظاهر ، فيحاول أن يفتن العقل عن فقدان الباعث الفنى والعاطفة الملهمة التى تنبع منها الآثار الفنية . هناك فكرة مشهورة ترجع إلى أحد النقاد الانجليز . وقد أصبحت اليوم فى عداد الأفكار الدارجة هى أن « كل الفنون تقترب من الموسيقى » . والأصح أن نقول : « كل الفنون موسيقى » إذا أردنا أن نرجع إلى المنشأ العاطفى للصور الفنية . مستبعدين الصور التى تبنى بناء آليا أو ترسف فى أثقال الواقعية . وهناك فكرة أخرى . لا تقل عن هذه شهرة . ترجع إلى شبه فيلسوف سويسرى . وقد أصابها لحسن الحظ أو لسوئه ما أصاب تلك فأصبحت شائعة ذائعة . هى أن « كل منظر حالة نفسية » وتلك حقيقة لاشك فيها . لا لأن المنظر منظر بل لأن للمنظر من الفن » .

فالحدس لايكون إذن إلا حدسا غنائيا . ليست الغنائية صفة أو لمسة

الحدس . وإنما هى مرادف له . هى إحدى المرادفات الكثيرة التى ذكرتها

والتى تفيد جميعا معنى الحدس . ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية فما ذلك إلا التمييز بين الحدس الصورة الذى هو مجموعة من الصور (إن ما نسميه صورة دائما بمجموعة من الصـــور ، فليس هناك صور ذرات كما أنه ليس هناك أفكار ذرات) أعنى الحدس الحقيقى الذى يؤلف جسما حيـــا ، وينطوى لذلك على مبدأ حيـــوى هو الجسم الحى نفسه ، وبين ذلك الحدس الزائف الذى هو كومة من الصور جمعت على سبيـل التسلية أو فى سبيل أية غاية عمليـة أخـرى ، بحيث إذا نظرت إليهـا بمنظار الفن لم تبدلك ، لكونها عملية ، جسما حيا بل جسما آليا ، أما فيمـا عدا هـــذه الغاية الجدلية فليس لاستعمالنا لفظ الغائية فى صورة النعت من قيمة ، وحسبنا أن نقول إن الفن حدس حتى نعرف الفن أكمل تعريف » (١) .

لقد استطاع كروتشه بحق أن يكشف فى هـذه الصفحات عن جملة حقائق بالغة الأهمية فيما يتعلق بموضوع الوحدة العضوية فى العمل الفنى. وقد استطاع تعريفه المشهور للفن بأنه حدس ، وشرحه لهـذا التعريف أن يعين القارىء على إدراك الأساس الذى ينبنى عليه الفن عامة، يعيننا على إدراك العلاقة بين الصورة والإحساس وبين وحدة العمـل الفنى . فإذا كان الفن حدسا فالحدس لا يمكن أن يتفجر إلا بالعاطفة ، والعاطفة وحدها لا الفكرة هى التى تضفى عليه ما فى الرمز من خفة هوائية . وأن الصورة الخياليـة لا تكون صورة كاملة ولا تستطيـع أن تقوم بدورها فى العمل الفنى إلا بما تتضمنه من حالة نفسية . وفى هذه العبارة جماع الأمر كله : فهى :

---

(١) المجمل فى فلسفة الفن ص ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠

أولا : تحدد لنا أن الوحدة الحية لا ترجع إلى التركيب العقلى أو المنطقى أو الفكرى ، لأن الفن ليس تركيبا عقليا وإنما هو تركيب فنى ، تركيب العاطفة والصورة فى الحدس ، أو بمعنى آخر لا يوجد فن إلا بهذه التركيبة السحرية التى هى أثر من آثار الحدس أو الخيال والتى لا تنهض إلا على أساس من عاطفة وصورة .

ثانيا : إن ارتباط العاطفة بالصورة داخل العمل الفنى هو ارتباط حى ناشىء عن معاناة الفنان لموقف نفسى معين ، فليست الصوره فى العمل الفنى مقصودة لذاتها ، وليست العاطفة مجرد انفجار صاخب للهوى، كما أنها ليست هذا الجانب العملى من الفكر الذى يحب ويكره ويرغب فى الشىء أو ينفر منه » ، وإنما العاطفة فى العمل الفنى هى تجسيد للحظة شعوريه معينة يسيطر عليها الفنان ويخضعها الصورة كما يخضع الصورة لها بحيث يصبح الشعور هو الشعور للصور والصورة هى الصورة المحسوس بها .

من أجل هذا قال كروتشه :

« إن الفن هو تركيب فنى نستطيع أن نقول بصدده إن العاطفة بدون صورة عمياء ، والصورة بدون عاطفة فارغة » (١)

بهذا يمكننا أن ندرك لماذا جعل كولردج فى تعريفه الخيال الصورة مرادفة للاحساس ، ولماذا جعل هيمنة صورة واحدة أو إحساس واحد على القصيدة ، أو على أى عمل فنى هو المحقق الوحدة . ولماذا كانت الصورة أو الإحساس دون سائر أجزاء العمل الفنى هى التى تنتسب إليها الوحدة ، وأن

---

(١) المرجع السابق ص ٥٥ .

ما نسميه بالوحدة العضوية أو الفنية ليس إلا وحدة الشعور أو الإحساس الذى ينتشر فى سائر أجزاء العمل الفنى فيلون صورها وموسيقاها بلون واحد نابع من موقف نفسى يعانيه الشاعر لحظة انطلاقه بالعمل الفنى .

وإذا كانت طبيعة الفن وماهيته تقتضيان كما شرحنا أن تكون الوحدة العضوية هى وحدة صور أو وحدة إحساس فيكون من حق النقد أن يفرق بين ما يسمى بوحدة الموضوع أو الوحدة المنطقية وما يسمى بالوحدة الفنية أو الوحدة العضوية .

ولقد استطاع الدكتور محمد مصطفى بدوى أن يفرق بين هذه الوحدات ، وأن يكشف عن قيمة كل منها بالقياس إلى العمل الفنى فى كتابه « دراسات فى الشعر والمسرح » ومن خلال مقالاته عن الوحدة العضوية وشعر التقرير والإيحاء فقال :

« إن للوحدة معانى عدة فقد تكون الوحدة هى وحدة المتكلم أو الراوى أى أن الذى يربط بين أجزاء الكلام هو شخص المتكلم فقط . وقد يقصد بالوحدة وحدة موضوع الحديث (سواء أكان الموضوع إنسانا أم غير إنسان) بمعنى أن الحديث يدور حول موضوع بالذات . وهناك الوحدة المنطقية فنقول إن الكلام تتحقق فيه الوحدة قاصدين بذلك أن أجزاءه ملتئمة ولا تناقض بينها . وهناك أيضا الوحدة الشعرية (أو الفنية) .

ولما كانت وحدة المتكلم تتحقق دائما فى كل ما يلفظ به المرء فى حياته اليومية ، لأن كلامه كله صادر عن شخص واحد فإن هذا يوضح لنا كيف أن استعمالنا لفظة الوحدة بهذا المعنى فى النقد استعمال غامض عام أكثر مما

ينبغى لن يقدمنا أو يؤخرنا فى شىء . ولهذا فلن يفيدنا فى قليل أو كثير كون القصيدة تتحقق فيها وحدة المتكلم .

أما عن وحدة الموضوع فلا يمكننا فى الحقيقة أن نتحدث عن وجودها فى هذه القصيدة (معلقة لبيد) إلا بقدر كبير من التجاوز والتهاون إذ يفرق شاعرنا فى الاستطراد ، وينتقل فى كثير من الأحيان من موضوع إلى آخر حسب قانون تداعى المعانى وحده ، ويخرج من حديث إلى حديث مستهلا كلامه بلفظ « بل » ولهذا بالطبع دلالته . ولو افترضنا جدلا وجود وحدة الموضوع بمعنى أن الشاعر يتحدث هنا عن ذاته وعن تجاوبه المحسوسة المباشرة المتعددة فما قيمة هذه الوحدة ؟ إننا لا زلنا نذكر كلمات أرسطو فى كتابه الشعر (الفصل الثامن) : « لا تنتج الوحدة كما يظن البعض ، من كون القصيدة تدور حول بطل واحد . إذ إن كثيراً جداً مما يحدث للفرد الواحد لا يكون وحدة على الإطلاق ، وبالمثل يقوم الفرد بأعمال عدة لا يمكن الجمع بينها بحيث يتكون لدينا عمل موحد ، ولذا يبدو أن أولئك الشعراء الذين كتبوا قصائد ستتحقق فيها الوحدة لكون هرقل مثلا فرداً واحدا . أما هو ميروس فقد فاق الشعراء جميعا فى هذه النقطة كما فاقهم فى شىء آخر . لقد أدرك هذه الحقيقة سواء عن طريق الحدس والغريزة أو عن طريق المعرفة الواعية بفن الشعر » .

أما الوحدة المنطقية فلا نستطيع أن نجعل منها مقياسا نقيس به الشعر ونحدد به قيمته ، فهى ليست مقصورة على الشعراء وإنما يفترض وجودها فى كل عرض منطقى سليم ، وكما أن المعنى « المنطقى » للقصيدة جزء ضئيل من « معنى » القصيدة كلها ، كذلك ليست الوحدة المنطقية إلا جزءاً ضئيلا من

الوحدة التى يلزم وجودها فى الشعر الرفيع . إن الشاعر أحيانا قد يضحى بهذه الوحدة المنطقية لأنه قد يعيش تجربته أو جـــزءاً من تجربته على مستوى شعورى لايستطيع أن يبلغه المنطق ...

ما طبيعة الوحدة التى نجدها فى الكائن الحى ؟ هل هى وحدة حية نامية تنبع من مبدأ باطن الكائن . من مبدأ الإفراد أو مبدأ التشخيص كما سمـــاه فلاسفة العرب — إذا جاز لنا أن نستخدم اصطلاحا من فلسفة العصور الوسطى فى هذا المجال . أى أن المبدأ الذى يجعل من الكائن فرداً فريداً من نوعه مختلفا عن غيره فهناك مبدأ واحد يتحكم فى الكائن الحى المفرد ويلون كل أجزائه ونواحيه، فنحن لاندرك جزئيات الكائن على انفراد وإنما ندرك الكائن الحى إدراكا كليا مباشراً . فلانتبع أحاسيسنا نحو المرأة المفردة مثلا من أنفها ثم من عينها ثم من لون شعرها على انفراد ، وإنما من كل هذه العناصر مجتمعة ومكونة كلا لايمكن تحليله إلا على وجـــه التقريب وعن طريق الفكر الخالص . وتجربتنا المباشرة للشخص الحى تجربة موحدة مصدرها هـــذا المبدأ الذى يلون نواحى الشخصية جميعا .

وبالمثل ففى القصيدة وحدة مصدرها المبدأ الذى يصبغ جميع عناصرها بلون واحد، والذى ينساب فى أطرافها جميعـا كما تنساب العصارة الخضراء التى تغذى الشجرة جذراً وساقا أغصانا وأوراقا . ولهذا فنحن نطلب من القصيدة التى تتحقق فيها الوحدة أن ترتبط عناصرها جميعا كما يرتبط الجذر والساق والأغصان والأوراق . فيؤدى كل عنصر فيها وظيفة حقه غير منفصلة عن الوظيفة التى يقوم بأدائها عنصر آخر، بحيث تسهم هذه الوظائف مجتمعة فى اتجاه واحد، وتؤدى إلى غاية واحدة هى الأثر الكلى الموحد الذى تولده القصيدة فى نفس القارىء .

ويتبع ذلك أن يكون لكل لفظة تقريبا ، ولكل تعبير مجازى وتشبيه واستعارة فى القصيدة وظيفة حقيقية خاضعة للوظيفة الكلية التى تقوم بها القصيدة ، فتصبح علاقة الصورة الشعرية المعينة بالنسبة لبقية الصور علاقة الأوراق بالأغصان مثلا . وكما يرى القارىء ليست هذه العلاقة علاقة منطقية ، وإنما هى علاقة حية أولا ، إذ ينساب فى الصور ، المعينة نفس الانفعال الذى ينساب فى غيرها من الصور وتنبع الصورة المعينة من سائر القصيدة كما تنبت الأوراق من الأغصان . أما إذا كانت اللفظة أو الصورة مفروضة على بقية القصيدة فرضا لأجل التنميق والتزويق مثلا (كما هى الحال فى « المحسنات البديعية » عادة ، ولعل هذا الاصطلاح يدل على طبيعة المقصود به) فإنها تصبح بمثابة ورقة صناعية أو ورقة منفصلة نلصقها على الغصن العارى لكى يبدو الغصن للناظر كما لو كان مورقا»(١) .

وهذا النص، فوق أنه استطاع أن يوضح الفرق بين وحدة المتكلم ووحدة الموضوع والوحدة المنطقية وبين الوحدة العضوية أو الوحدة الفنية التى هى موضوع دراستنا، والتى ترجع إليها القيمة الحقيقية للشعر أو القصيدة، فإنه قد أبان عن بعض الحقائق الهامة التى أشرنا إليها من قبل، التى يجدر بنا أن نعيد تأكيدها وتقريرها مرة أخرى والتى تتلخص فى الآتى :

أولا : إن هيمنة الصورة أو الإحساس الواحد فى سائر العمل الفنى هو أساس الوحدة العضوية فيه :

ثانيا : إن الترابط المنطقى لأجزاء القصيدة، وتتابع أبياتها تتابعا متناسقا

---

(١) دراسات فى الشعر والمسرح ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لايقدم أو يؤخر فى قيمة القصيدة الفنية ، وأن التسلسل المنطقى لا يمكن أن يحل محل التتابع أو التسلسل الفنى للقصيدة ولا يغنى عنه، والأولى والأقرب إلى طبيعة العمل الفنى أن يقوم الإقناع الفنى فيه مقام الإقناع المنطقى . ولن يتحقق ذلك إلا عن طريق الإيحاء بالصورة الفنية والخيال المحكم .

ثالثا : إن الصورة فى الشعر ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة ، وأن أى صورة داخل العمل الفنى إنما تحمل من الإحساس وتؤدى من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها . وأن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التى تنتهى إليها القصيدة . ومعنى هذا أن التجربة الشعرية التى يقع تحت تأثيرها الشاعر ، والتى يصدر فيها عن عمل فنى ليست إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هى بدورها صور جزئية . ولن يتأتى لهذه الصور الجزئية أن تقوم بواجبها الحقيقى إلا إذا تآزرت جميعها فى نقل التجربة نقلا أمينا . ومن ثم فقد وجب أن يسرى فيها جميعها نفس الإحساس ، ومن هنا جاءت هيمنة الصورة أو الإحساس على العمل الفنى كله . ومن هنا أيضا لزم أن تكون الصورة وعاء للاحساس .

رابعا : إن الصور فى القصيدة ذات الوحدة العضوية لا بد أن تكون صوراً إيحائية، وألا تكون صورا تجريدية أو برهانية عقلية ، أو بمعنى آخر لا يجوز للصورة أن تعقل بدون التطور الذى يرمز إليها، فقد سبق أن أشرنا بأن الفكرة لابد أن تنحل بكاملها فى التصور . ومن هنا يجب أن نفرق بين نوعين من الصور : صور عقلية تقريرية مقصودة لذاتها ، مهمتها عقد العلاقة الشكلية والجزئية بين المشبه والمشبه به وتقف إثارتها عند أوجه الشبه، ويقف

مدلول كلماتها عند المعنى الحرفى لها ، ولا تتجاوز التصريح إلى الإيحاء. وصور أخرى إيحائية لاتقف عند مجرد التشابه بين مرئيات أو مسموعات أو عند المشاكلة فى الهيئة أو الحجم أو اللون ، وإنما تتجاوز هذا فتربط هذا التشابه بالشعور العام السائد والمسيطر على الشاعر ، وتصبح كل صورة من هذه الصور بمثابة الخلية الحية النامية التى تؤلف مع غيرها من الخلايا الحية كلا عضويا حيا . وعندما نصف الصورة الإيحائية إنما نعنى قبل كل شىء أنها تشتمل من العنصر العاطفى أو الروحى ومن تجارب الشاعر النفسية مايجعلها غير مستقلة أو منفصلة أو مقصودة لذاتها ، فإن أخص خصائص الصورة الموحية أو الإيحائية أن عاطفة واحدة تربط بينهما وبين زميلاتها من الصور . وأنها لاتقف فى مفهومها عند المعنى القريب أو الظاهرى ، أو عند مجرد التقرير والوصف كما هو الحال مثلا فى بيت السرى الرفاء الذى يصور فيه الهلال وهو يتراءى وسط سماء صافية بنون مرسومة بماء الفضة على صحيفة زرقاء .

وكأن الهلال نون لجين رسمت فى صحيفة زرقاء

فإن مثل هذه الصورة هى من قبيل الوصف التقريرى الذى تقف فيه الكلمات عند مدلولها الحرفى المباشر لاتتجاوزه إلى أبعاد أخرى . كما أنها مستقلة يكتفى فيها الشاعر بما عقده من علاقات جزئية بين طرفى التشبيه . ومن ثم فهى صورة ذات أبعاد محدودة ، وكل مابها من علاقات مصدرها التوازن والتكافؤ . فالهلال نون من الفضة والسماء الصافية صحيفة زرقاء . هذا كل ما فى الأمر : مجرد تفكير عقلى صرف خال من العاطفة . ومن هنا تقف قيمة الصورة التقريرية عند التشبيه الحسن أو عند مجرد الجمع بين صفات حسية تربط بين المشبه والمشبه به . مثل هذه الصورة صورة وصفية مقصودة لذاتها ومفروضة على القصيدة فرضا من أجل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التزويق أو التنميق . أما الصورة الإيحائية فهى على النقيض من ذلك تنبع طبيعية وتصدر من صميم التجربة التى يكون الشاعر واقعا تحت تأثيرها ، وتمثل جزءا لايتجزأ من وعيه وحالته النفسية والشعورية ، وتعتبر جزءاً لايتجزأ من الكل .

خامسا : إن فهم التجربة ، وإدراك القيمة الفنية للقصيدة لايمكن أن يتم الناقد أو الدارس إلا بعد دراسة صور القصيدة مجتمعة وتتبع العلاقات الحية التى تنشأ بين أجزائها ، وذلك لأن فى الصور الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئى والكلى يكمن روح الشعر ، وفيها تستقر رؤية الشاعر للموقف الذى يصوره .

سادسا : لايكفى فى القصيدة ذات الوحدة العضوية أن تقف عند الدراسة السطحية لأبياتها أو صورها ، كما لايكفى فى فهم القصيدة والكشف عن قيمتها الحقيقية أن تقف عند حدود الكشف عن المعنى الظاهرى لها . فمع وجود المعنى الظاهرى لابد من الغوص وراء القوى الإيحائية للقصيدة ، وتتبع مايكمن وراء صورها وكلماتها وألفاظها من رموز تعبر عن حالات الشاعر الشعورية والنفسية . والبحث عن الخيط العاطفى المتصل الذى يربط بين أجزاء العمل الفنى كله والذى يخلعه الشاعر على الكل .

يتضح لنا من كل ماسبق أن مايسميه النقد الحديث بالوحدة العضوية ليس فى الحقيقة إلا وحدة الصورة ، ووحدة الصورة هى بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها ، وعلى هذا فالوحدة العاطفية هى دليلنا على تحقيق الوحدة العضوية فى العمل الفنى . ومعنى هذا

أن الصور فى داخل العمل الفنى ماهى إلا تجسيد للتجربة أو للخطة الشعورية التى يعانيها الفنان ، والطبيعى أن تسيطر التجربة على كلماته وعباراته وموسيقاه وصوره . ومن هنا نستطيع أن ندرك أن مايسميه النقد الحديث بالوحدة الفنية ليس فى الحقيقة إلا الوحدة العاطفية . وأننا عندما نذكر هذه العبارات « الوحدة العضوية » أو « الوحدة الفنية » أو « الوحدة الشعورية » إنما نعنى شيئا واحدا هو هيمنة إحساس واحد ، أو لحظة شعورية واحدة أو رؤية نفسية ذات لون محدد على العمل الفنى كله ، وأن الصور الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئى والكلى هى وسيلة الفنان لتجسيد هذا الإحساس ، وهى بالتالى وسيلة الناقد فى اكتشاف هذا الإحساس أو تلك العاطفة أو هذه الرؤية التى يراها الشاعر للوجود أو للموقف الذى يعبر عنه .

الوحدة العضوية فى المسرحية :

مر بنا فى التعريف السابق الذى عرضه كولردج للخيال أن هيمنة الصورة أو الإحساس أمر لايتصل بالقصيدة وحدها دون سائر الأعمال الفنية ، وليس أدل على ذلك من أنه عندما ذكر أن الخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالسحر ، استشهد مباشرة بمسرحية من مسرحيات شكسبير هى مسرحية الملك لير فقال : « هذه القوة تظهر فى صورة عنيفة قوية فى مسرحية الملك لير لشكسبير ، ففى هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذى يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق وتسكان الجبل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهذه حقيقة لايخالجنا فيها شك ، فالوحدة العضوية لاتتصل بفن من فنون الأدب دون الفن الآخر ، وليست مقصورة على نوع معين منه ، كما أن تحققها لايرتبط بطول العمل الفنى أو قصره ، فالمفروض أن تتحقق فى القصيدة بغض النظر عن طولها أو قصرها . والمفروض كذلك أن تتحقق فى سائر الألوان الأدبية المختلفة مهما طالت أجزاؤها أو تنوعت اتجاهاتها .

وقد يرى البعض أن هيمنة إحساس واحد أو صورة واحدة أمر ممكن أو يسير بالقياس إلى القصيدة لأنها محددة الطول ، ولأن تتبع الصور المجازية فى القصيدة أمر أيسر منالا من تتبعها فى المسرحية . والمسرحية بطبيعة تكوينها تتألف من فصول وأحداث تتعاقب ، وشخوص تتصارع . وأن الوحدة فى عمل كالمسرحية قد ينصرف معناها إلى ترابط الفصول وتناسق الأجزاء حتى تؤلف موضوعا واحداً ، وأن كل جزء فى هذا الموضوع يتطلب الارتباط بما يليه حتى ينتهى إلى الخاتمة المنطقية التى يقتضيها تسلسل المواقف والأحداث . وأن هذا التسلسل إنما يسرى وفق قانون الاحتمالات فلا يجوز الخاتمة أن تتناقض مع المقدمات . فكل خاتمة إنما هى ضرورة حتمية وطبيعية لما عرضه المؤلف من أحداث تسلسلت وتعاقبت لتؤدى هذه النتيجة دون سواها .

ومن هنا قد ينصرف الذهن عند تتبع الوحدة العضوية فى المسرحية إلى مجرد تتبع الحكاية وتفاصيلها وأجزائها ، وقد يعزو بعض النقاد وحدة المسرحية وجودتها إلى هذا التتابع المنطقى للقصة دون النظر إلى التتابع الفنى عن طريق الإيحاء بالصورة والخيال . وعندئذ يخطىء الناقد سبيله لأننا كما سبق أن قررنا لايمكننا أن نحل الإقناع المنطقى محل الإقناع الفنى ، فنحن مع اعترافنا

بأن تسلسل أجزاء الموضوع الواحد وارتباط كل جزء منه بالأجزاء الباقية فى المسرحية أمر ضرورى ، ومع إيماننا بأن القصة الناجحة لابد أن تتوالى فيها الأحداث ويشد كل حدث فيها من أزر الأحداث الأخرى حتى تبلغ نهاية تتفق وطبيعة الحياة ، ولا تخرج عن المألوف ، فإننا مع ذلك لانرى أن الوحدة فى المسرحية تقف عند حدود هذا الترابط فى الموضوع أو الحدث وحده . وإلا لتساوت أحداث المسرحيه مع أحداث التاريخ ، ولكان عمل الكاتب المسرحى مجرد سرد أحداث تتوالى فى منطق وتتفق مع أحداث الحياة ومواقفها. ولكان حكمنا على العمل الفنى يتساوى مع حكمنا على عمل المؤرخ أو كاتب التاريخ، ولكانت عبقرية القصاص أو مؤلف المسرحية تحصر فى براعته فى ضم أجزاء الحكاية بعضها إلى بعض فى حلقات متتابعة متجانسة .

حقيقة إن طبيعة المسرحيـة تختلف عن طبيعة القصيدة الغنائيـة . وأن كل فن من فنون الأدب له طاقته وخامته وأصوله ، وأن مـا يشترط فى القصة قد لايشترط فى المسرحية والعكس صحيح . فالمسرحيه حكاية أولا وقبل كل شىء وللحكاية شروط حتى تحقق معناها، ولكنها حكايـة يقوم على أدائهـا ممثلون من البشر ، فلابد أن تكون أحداث هذه الحكايـة مما يتفق وطاقـة الإنسان الذى يقوم بالأداء ، فلا يجوز أن تكون الأعمال التى تتضمنها المسرحية أعمـالا خارقـة أو غير عادية أو ليست فى متناول البشر . كذلك من شروط الحكاية أن تكون خاتمتها مستنتجة من أحداثها ، وألا يكون فيها أحداث مقحمه أو زائـدة أو غير متصلة بخيط الفعـل الرئيسى فى المسرحية ، فلا يجوز للمسرحيـة أن تستخدم من الأحداث مـالا يمت للحديث الرئيسى بصلة ، كما ينبغى للأحداث أن تكون فى خدمة الأشخاص ، أو بمعنى آخر كاشفـة عن معدن الشخصية، وعما ينطوى عليه من صراع أو ماتتسم به من ملامح وسمات

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كذلك المسرحية لغة تختلف عن لغة القصيدة ، ولغة القصة المروية . فإذا كانت القصة المروية تتناول الأحداث بحرية أكثر فتقف فى الفعل الإنسانى عند جزئياته وسوابقه ولواحقه ، وتهتم بالتفاصيل فتعرضها علينا فى دقة وأمانة، فإن المسرحية محدودة بزمن خاص وبلغة خاصة هى الحوار الذى يجرى بين الممثلين . والحوار خصائصه التى تتسم بالإيجاز والإحكام والقدرة على اختيار كلمات وجمل قادرة على الإثارة . كما أنها لاتختار من الأحداث أومن الأفعال الإنسانية إلا جانبها المثير والقادر على تجسيد الموقف .

من أجل هذا كله كانت وحدة المسرحية تختلف عن وحدة القصيدة فى أن عليها التزامات تختلف عن الالتزامات المفروضة عـــلى القصيدة : فعضوية المسرحية مرتبطة بطبيعة المسرحية وتكوينها الفنى فهى تراعى كل شروط الفن المسرحى من أحداث وحوار وممثل وجمهور وزمن محدود بثلاث ساعات ، وأنها ذات أجزاء لاينبغى لكل جزء منها أن ينفصل من مكانه أو يقطع وإلا انفرط عقد الكل وتزعزع البناء من أساسه .

من أجل هذا قال أرسطو : « يجب أن يكون الفعل واحدا وتاما ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بـــدّل جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن مايمكن أن يضاف أولايضاف دون نتيجة ملموسة لايكون جزءاً من الكل»(١). ومن أجل هـــذا يقول أرسطو أيضا فى الفرق بين رواية التاريخ وبين رواية المأساة :

« إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل

---

(١) فن الشعر لأرسطو ص ٢٦ .

رواية ما يمكن أن يقع . والأشياء ممكنة : إمـــا بحسب الاحتمال ، أو بحسب الضرورة . ذلك أن المؤرخ والشاعر لايختلفان بكون أحدهما يروى الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظما ، ولكنه سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا) وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التى وقعت فعلا ، بينما الآخر يروى الأحداث التى يمكن أن تقع ، ولهـــذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يروى الكلى ، بينما التاريخ يروى الجزئى . وأعنى (بالكلى) أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة ، وإلى هـذا التصوير يرمى الشعر ، وإن كان يعزو أسماء إلى الأشخاص » (١).

وإذا كان أرسطو قد قرر أن الفعل فى المأساة غير الفعل فى التاريخ ، فليس يقرر ذلك على سبيل التفرقة الشكلية بين الفن والتاريخ ، وإنما يريد بذلك أن يشير إلى أن الرواية فى العمل الفنى مرتبطة بذات الفنان وخيالـــه وقدرته على التصوير والإيحاء ، وهى وإن شابهت الواقع ، أو استمدت أصولها مما يقع فى الحياة ليست الواقع التاريخى كما أنها ليست مجرد حدث مادى . ولهذا الكلام مدلولـــه المتصل بموضوع وحدة العمل الفنى وارتباطها بالقوى الخالقة عند الفنان . وواضح كذلك من كلام أرسطو عن وحدة المأساة أنه يضع فى اعتباره كل ما يتصل بطبيعة المأساة من حيث أنها « حكاية درامية تدور حول فعل واحد تام كله له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاما كالكائن الحى أنتج اللذة الخاصة به » (٢).

---

(١) المرجع السابق ص ٢٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٦٥ .

وعلى الرغم من أن أرسطو قد تحدث عن وحدة الفعل وذكر فى إيجاز ما يتصل بطبيعة المأساة وشروطها فهو لم ينس الإشارة إلى الوحدة العضوية ولم يهمل التنبيه إلى ارتباط الأجزاء وتماسكها بشكل عضوى حى . على أن هذا الشكل العضوى الحى لا يحدده الفعل الواحد ولا الموضوع الواحد ولا ترابط الأجزاء فحسب، وإنما يحدده إلى جانب هذا كله قدرة كاتب المسرحية على صهر كل هذه الأجزاء وربط جميع هذه العناصر فى عمل واحد له غاية واحدة وهدف واحد ، تعمل العناصر كلها وتتعاون على إبرازه .

والصورة المجازية المنتشرة فى ثنايا المسرحية ، ودراسة كل ما يتصل بإيحاءات الألفاظ الرمزية فيها وما عسى أن تشتمل عليه من أساطير أو رموز أو وسائل التعبير الدالة على ما وراء المعنى الظاهرى ، واكتشاف الخيط الذى يصل بين هذه الرموز هو فى الحقيقة مفتاحنا إلى إدراك ما تنطوى عليه حقيقة العمل الفنى كله . ولا يخفى على أحد أن هذه الصور داخل المسرحية ما هى إلا تجسيد للموقف الدرامى أو للمعنى الجوهرى الذى تدور حوله المسرحية كلها .

ومن ثم فإن كل ما يقال فى المسرحية من أنها حكاية درامية تتطور وتتكامل أجزاؤها وشخصياتها وأحداثها لا يمكن أن يعفيها من أنها عمل فنى أولا وقبل كل شىء ، وأن الفن تصوير ، وأن وسيلتنا فى هذا التصوير هى قوى الشاعر الإيحائية واستغلال هذه القوى إلى أبعد مدى ، سواء أكان الإيحاء بالحدث أو بالأسطورة أو بالشخصية أو باللغة المجازية وما يرى فى حواشيها من رموز وفى أنغامها وموسيقاها من مشاعر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والانفعالات . ولم يهمل أرسطو الإشارة إلى هذا الجانب الجوهرى الأساسى فى دراسته للمأساة فقد أشار إلى أن القيمة النهائية هى فى قدرة الشاعر على التصوير ، وان الخطأ الذى يرجع إلى شىء عرضى فى المأساة أمر قد يغتفر أما الخطأ الذى يقع فى الفن فأمر لا يغتفر .

يقول أرسطو :

« لما كان الشاعر محاكيا ، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور ، فينبغى عليه بالضرورة أن يتخذ دائما إحدى طرق المحاكاة الثلاث : فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هى فى الواقع ، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون وهو إنما يصورها بالقول ، ويشمل : الكلمة الغريبة والمجاز . وكثيرا من التبديلات اللغوية التى أجزناها للشعراء .

ويضاف إلى هذا أن معيار التقويم ليس واحدا فى السياسة وفى الشعر ، ولا فى سائر العلوم وفى الشعر . ففى فن الشعر ، يمكن أن يوجد نوعان من الخطأ : الخطأ فى الشعر نفسه ، والخطأ العرضى . فالواقع أن الشاعر إذا اختار محاكاة أمر من الأمور ، ولم يفلح لعجزه كان الخطأ راجعا إلى صناعة الشعر نفسها ، أما إذا كان لأنه تصوره تصورا فاسدا ، بأن صور الجواد يقذف بكلتا قدميه اليمينيين إلى الأمام فى وقت واحد ، أو إذا كان خطأه راجعا إلى علم خاص ، كالطب مثلا أو أى علم آخر ، أو إذا أدخل فى الشعر أمورا مستحيلة على أى وجه من الوجوه ، فإن الخطأ لا يرجع إلى صناعة الشعر نفسها ... فإن وجد فى الشعر أمور مستحيلة ، فهذا خطأ ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغتنا الغاية الحقيقية من الفن (لأن هذه الغاية قد بلغت) ... كذلك يجب أن ننظر إلى أى الطائفتين ينتسب الخطأ : طائفة

الأخطاء التى ترجع إلى الفن ، أو طائفة الأخطاء التى ترجع إلى شىء آخر عرضى. لأن الخطأ فى عدم معرفة أن الأروية (١) ليس لها قرون أقل من الخطأ فى تصويرها تصويرا رديئا . وأيضا إذا قام النقد على دعوى عدم الإنطباق على الواقع والحقيقة ، فربما يمكن الرد على ذلك بأن نقول بأن الشاعر إنما صور الأشياء كما يجب أن تكون » (٢)

وهكذا ترى من النص السابق أن أرسطو بعد أن تكلم عن حقيقة المأساة وطبيعتها وعن أجزائها ووظيفتها عاد بعد هذا كله فأبان أن الفن هو الغاية وأن الخطأ فى رواية الحدث أو النبأ أو الجهل بأشياء قد يغتفر للشاعر ، أما خطاء الفنى فلا يغتفر له . كما كشف كلام أرسطو أيضا عن أهمية المجاز والدلالات اللغوية ، وأنها وسيلتنا إلى التصوير الفنى كما أنها وسيلتنا كذلك إلى بلوغ الغاية التى ننشدها من العمل كله .

من كل ماسبق نستطيع ان ندرك أن المسرحية برغم طولها وتعدد عناصرها وتعقد فنها لاتتحق وحدتها الفنية إلا بالصورة الإيحائية وما تنطوى عليه من إحساس . ففى المسرحية كما فى القصيدة الغنائية هذه المجموعة من الصور التى تنتشر وتسود العمل الفنى كله والتى من دلالاتها ورموزها نستطيع أن نبلغ الإحساس العام أو الحقيقة الكلية التى يهدف إليها كاتب المسرحية .

وفى هذا يقول الدكتور مصطفى بدوى :

---

(١) الأروية (بضم الهمزة وكسرها) : أنثى الوعول ، والجمع (من ٣ الى ١٠) أراوى ، وأروى الكثير .

(٢) فن الشعر لأرسطو ص ٧٢ ، ٧٣ .

« إن الوحدة العضوية لا علاقة لها بطول العمـــل الفنى أو قصره ، كما أنها ليست مقصورة على ضرب معين من ضروب الشعر . بل إن النقد الحديث قد بين لنا أنها قد تتوافر فى المسرحية الشعرية على طولها ، إذ نجـــدها فى معظم تراجيديات شكسبير الكبرى . فغالبا ما تتردد فى التراجيديا الواحـــدة صورة أو مجموعة من الصور ذات دلالة خاصة تسود المسرحية بأسرها . هذه الصورة أو الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئى للموقف التراجيدى الجوهرى الذى تدور حوله المسرحية . ففى مسرحية « هملت » مثلا نجد أن التشبيهات والاستعارات الغالبة مشتقة من موضوع العـــلة والمرض والسقام وهى تعبر عن المرض الذى أصاب نفس هملت ، والعلة التى نزلت بالمملكة بمقتـــل أبيه . وفى « ماكبث » فضلا عن صور الظلام والدماء التى تغلب على المسرحية ، نلاحظ صورة معينة تتردد فى التعبيرات المجـــازية فيها بشكل يسترعى الانتباه حقا ، وهى صورة رجـــل يرتدى ثيابا ليست ملكه قبى فضفاضة واسعة لا تلائمه . وهـذه بدورها ليست الا صورة مركزة لموقف ماكبث نفسه الذى اختلس العرش من مليكه بعد قتله ولم يكن كفئا له . أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكاسرة التى تفترس غيرها وهى صور تعبر عن طبيعة الشر الذى يسود عالم المسرحية ، وعن انعدام القوانين الخلقية الإلهيـــة والإنسانية فيه ، وتعكس ناموس الغابة التى يتميز به مجتمعها ، وهكذا ففى كل هذه المسرحيات جو خيالى خاص ينبع من شخصياتها على نحو طبيعى ، وعالم شعرى محدد تتحرك فيه كما تتحرك فى عالمنا الطبيعى ، ولون معين يعبر عن رؤية خاصة لحقيقة الحياة الإنسانية . وإذا كان لهذه الظاهرة أى معنى فهى تدل على أن كلا من هـــذه التراجيديات كائن عضوى حى ينتشر فى جميع أطرافه نفس الانفعال ، أو تلونه نفس الرؤية الشعرية بحيث أننا يمكننا أن نتبينها حتى

فى أضأل عناصره وأدقها ، ألا وهو التشبيه والاستعارة أو الصـــورة اللفظية المفـــردة » (١) .

وليس غريبا أن تكون اللغة والصورة هى المحور الذى تقوم عليه دراسة المسرحية فعلى الحوار فى المسرحية يقع أكبر العبء . فمن الحوار نستطيع أن نلمس القصة وأن نتعرف على الشخصيات ، وأن نتعمق الطبائع الإنسانية ونكشف عن حقيقتها ، وإذا كان الحوار هو الذى يرسم الحوادث ويلون المواقف ويعتمد عليه فى تكوين الشخصية والوصول إلى دخـائل النفوس فهو كذلك الذى يعمل على خلق الجو العام الذى يسود المسرحيه كلها ، على أن خلق هـــذا الجو العام ليس من الأمور التى يستطيعها كل كاتب ، فإن خلق هذا الجو يحتاج إلى حوار من نوع خاص : حوار يستطيع بما يحتوى عليه من عناصر الإيحـــاء والرمز والصورة أن يكون كالشعر تماما أو كالموسيقى قادراً على أن يحمـل إلى النفس الفكرة والصورة والمعنى فوق قدرته على الرواية والإثارة والتلوين.

من أجل هذا كان ناقد المسرحية الذى يريد أن يصل فيها إلى دراسة اصيلة وجادة محتاجا أن يتتبع حوارها ولغتها ، ويكشف عما ما عساه ينطوى وراء هـذه اللغة من جو شعرى عام على نحـو ما فعل برنارد نوكس فى تحليـله لمأساة صوفوكليس « اوديب ملـكا » و « اوديب فى كـولونا » (٢) . ومن يقـرأ هذا التحليل يستطيع ان يدرك إلى اى حد كان تتبع الحوار وما ينطوى عليه من صـــور واستعارات وتشبيهات ، وما يرسم لنا من مواقف ، وما يكشف عن

---

(١) دراسات فى الشعر والمسرح ص ١٩ ، ٢٠ .

(٢) اقرأ هـذا التحليل فى كتاب دراسات فى أدب المسرح المؤلف.

نفسيات هو وسيلته فى دراسته لشخصية هـــذا النموذج الفذ من الإنسان ، وفى رؤية حقائق كثيرة متصلة بالصورة العامة أو المغزى العام ، ومن ثم بالأثر الكلى الموحد الذى تنتهى إليه المأساة . ولعلنا نستطيع بعد هذا العرض الموجز للوحدة العضوية فى المسرحية أن ندرك أنها لا تقوم على وحدة أجزاء الحكاية أو الخرافة، وترتيب هـــذه الأجزاء، وإنما تقوم على جملة عناصر يجب تتبعها : منها ما هو ظاهر كأجزاء الحكاية والمواقف والشخصيات ، ومنها ما هو خفى ويحتاج إلى تعمق ودراسة للجو الشعرى الخاص الذى يضفيه الفنان على الكل ، والذى يقوم فيه الحوار واللغة وما ينطويان عليه من صورة بالعبء الأكبر . ومن ثم كان موقفنا فى تحقيق الوحدة العضوية فى المسرحية لا يختلف فى هذه الناحية الأخيرة عن موقفنا فى تتبعه للقصيدة ، فالناقد لكل منهما بحاجة إلى تتبع المشاعـــر التى يثيرها موضوع واحد والوقوف من ذلك عند الصورة الكلية للعمل الفنى .

الوحدة العضوية فى القصيدة العربية

لقد تساءل كثير من النقاد المحدثين عقب الدراسات النقدية التى ظهرت بظهور نظرية الخيال ، وعلى أثر ما انتشر بعد ذلك من دراسات حول موضوع الوحدة العضوية .

تساءلوا عن إمكانية وجودها فى شعرنا العربى القديم . وأثار الجدل فى مطلع هذا القرن بين نقادنا العرب . وكان من بين هؤلاء النقاد من حرص على مناقشة موضوع الوحدة فى القصيدة القديمة . وهاجم العقاد كثيرا من شعرائنا المعاصرين من أمثال شوقى وحافظ لخلو شعرهما من الوحدة . وكان اعتزازنا بشعرنا القديم ، وتراثنا العربى دافعا لبعض هؤلاء النقاد إلى التماس الوحدة فى شعر المعلقات ، فقد عز على هؤلاء أن تبلغ نموذج القصيدة العربية هذا المستوى الرفيع فى الصياغة الشعرية والصنعة الفنية ثم لا تتحقق فيها الوحدة العضوية بالمعنى الذى حدده النقاد المحدثون لها وعلى رأسهم كولردج . ورأينا أستاذنا الدكتور طه حسين فى كتابه حديث الأربعاء يثير الجدل حول هذه الوحدة وهو بصدد تحليله لمعلقة لبيد بن ربيعة عندما — قال على لسان محاوره : « على أن هناك شيئا آخر أراك تتعمد إهماله والإعراض عنه ، لأنك تشفق فيما أظن من التعرض له ، والوقوف عنده ، وهو استقامة بناء القصيدة ، فأنت تعلم ما يقوله الناس من أن أقبح عيب يمكن أن تؤخذ به القصيدة العربية فى الشعر القديم خاصة ، هو أنها ليست وحدة ماتئمة الأجزاء ، وإنما تأتيها الوحدة من القافية والوزن ، فلولا أن « لبيدك » هذا قد اختار البحر الذى اختاره ، والقافية التى اختارها ، لما تشابهت أجزاء قصيدته ، ولما اتصل بعضها ببعض ، ولكانت أبياتا منثورة لا قران لها ، فحدثنا عن هذه الوحدة ما صنع الله بها فى شعر

القدماء ؟ وحدثنا كيف يستقيم للعقل الحديث أن يعرض هذا الكلام المفترق على الشباب ، ليتخذوه نموذجا ومثلا وليتوحوه ويستلهموه، ألست تشفق على ملكات الشباب من أن تفسدها هذه النماذج والمثل ،وأن تعوقها عن أن تبلغ ما تريد لها من فهم القصيدة وإنشائها على أن لها وحدة داخلية جوهرية تتصل بالمعنى قبل أن تتصل باللفظ أو بالوزن والقافية ؟ »

ثم يرد الدكتور طه حسين على محاوره هذا قائلا :

« هون عليك ؟ واصطنع شيئا من القصد . ولا تنس أنى لا أكتب ما تقول لأرد عليه شيئا فشيئا ، وإنما أسمع منك فأرد عليك ، فأرفق بذاكرتى بعض الرفق فإنك تحملها ما لا تطيق ، قال : أجبنى ما صنع الله بوحدة القصيدة عند شعرائك القدماء ؟ قلت : صنع الله بها خير ما يصنع بآثاره ، فأوجدها وأتقنها ، وأتمها إتماما لاشك فيه ، ولا غبار عليه ، وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم . عن وحدة القصيدة عند المحدثين وتفككها عند القدماء إلا ضحكت وأغرقت فى الضحك (١) .

ثم يعزو الدكتور طه حسين الأسباب التى أدت بالمحدثين إلى إنكار الوحدة فى الشعر القديم إلى عوامل أهمها : أولا أن الدارسين للشعر القديم لا يدرسونه كما ينبغى ولا يتعمقون أسراره ومعانيه وإنما يدرسونه درس تقليد ،وثانيا : أن كثيرين من الدارسين لهذا الشعر القديم يقبلون كل ما قاله الرواة عنه وينقلونه كما روى لهم فى غير تحقيق ، ويلسون أن كثيرا من هذا الشعر قد

---

(١) حديث الأربعاء ـ ١ ص ٣٠ ، ٣١

أصابه الخلط والضياع فكثر الاضطراب فيه ، ومن ثم فلسنا نستطيع أن نزعم أننا أمام النص الأصلى للقصيدة العربية القديمة .

وهكذا نرى أن الدكتور طه حسين كان شديد الإيمان بوجود الوحدة فى القصيدة القديمة ، شديد التحمس للدفاع عنها ، وقد استشهد على وجودها بمعلقة لبيد . ونحن مع احترامنا للأسباب التى ذكرها الدكتور طه حسين والتى أرجع لها أفكار كثيرين للوحدة فى الشعر القديم ، ومع إيماننا بأن كثيرين ممن يدرسون الشعر القديم يتبعون فى دراسته المنهج القديم فى فهم الشعر وتحليله ، وهو المنهج الذى يكتفى بالدراسة السطحية التى تعنى بالمعنى الظاهرى القريب وشرحه وتفسيره دون العناية بالفوضى وراء قوى الإيحاء فى القصيدة ، وتتبع دلالاتها غير المباشرة . ونحن مع اعترافنا بأن الشعر القديم قد مر خلال روايته بكثير من الخلط الذى لابد أن يكون قد أثر فى بنية القصيدة أو شكلها ، ولم يحافظ على سلامتها من التحريف والانتحال ، ومع إدراكنا بما لمعلقة لبيد من وضع خاص فهى من ذلك النوع من الشعر الوصفى الذى أحسن فيه الشاعر تصوير الطبيعة ، وأجاد فيها التخلص من غرض إلى غرض ، وأحسن فيها العرض ، واستعان بالصورة الشعرية وما يكون فيها من قوى الإيحاء ، وأنه استطاع أن يبلغ ما لم يبلغه كثير من شعراء الجاهلية فى الربط بين أجزاء القصيدة وموضوعاتها المتباينة ، نقول إننا مع إيماننا بكل هذا إلا أننا لا نستطيع أن نذهب إلى ما ذهب إليه الدكتور طه حسين فنزعم أن فى القصيدة العربية القديمة وحدة عضوية بهذا المعنى الذى كشفت عنه الفصول السابقة .

ونحن عندما نقرر خلو القصيدة القديمة من الوحدة العضوية إنما نضع فى

اعتبارنا جملة من العوامل تتصل بالبيئة العربية القديمة من حيث طبيعتها الجغرافية ومن حيث حياتها الاجتماعية والاقتصادية وما كان يسود هذه الحياة من تقاليد وما ينتشر فيها من قيم . فإن دراسة الحياة العربية قبل الإسلام فى شتى نواحيها المختلفة فكرية واجتماعية وسياسية وجغرافية هى المنهج الوحيد الذى يكشف للباحث عن الأسباب التى جعلت القصيدة العربية القديمة تتخذ هذا الشكل دون سواه ، وتتجه هذا الاتجاه فى بنيتها وشكلها ومضمونها .

من أهم هذه العوامل التى حددت شكل القصيدة العربية القديمة فى بنائها وصياغتها وطرائق التصوير الشعرى فيها العامل الجغرافى المتصل بطبيعة الإقليم الذى يعيشه البدوى فى الصحراء . ولا يخفى على أحد ما للعامل الجغرافى من أثر كبير فى توجيه حياة الشعوب وتحديد نظم معيشتهم بل وألوان تفكيرهم ، بل إن الحياة الاقتصادية والسياسية لتتأثر تأثراً واضحا بطبيعة المناخ نفسه . فإذا عرفنا أن بلاد العرب هى أشد البلاد جفافا وحرارة ، وأن المياه التى تسقط لاتسمح إلا بالقليل جدا من الزراعة . وأنه على الرغم مما يحيط بشبه الجزيرة من محيطات وبحار فإن الرياح الموسمية التى تدخل إلى أرض الجزيرة فى مواعيد محددة لاتسمح إلا بالقليل جدا من الأمطار لدرجة قد يستمر معها الجفاف فى بعض الأماكن فى هذه الجزيرة ثلاث سنوات متتالية . وعلى الرغم من هذا الجفاف فإن المطر قد يسقط أحيانا فى شكل سيول كانت تهدد الكعبة أحيانا بالدمار . ولكن هذه السيول لم تكن تتوالى فى شكل منتظم ، وإنما كانت تحدث فى فترات متباعدة كما حدث فى السيول التى ذكرها لنا التاريخ ، مثل سيل العرم . ولقد أشار المؤرخون لهذه السيول ومنهم البلاذرى الذى خصص فى كتابه فتوح البلدان فصلا عن سيول مكة . وكانت هذه

السيول كثيرا ماتسمح بانتشار المراعى والـكلأ فى بعض الأماكن من شبه الجزيرة .

على أن هذا كله لم يكن يسمح بحيـاة الاستقرار ، وذلك لعدم انتظام الأمطار من ناحية ولقلتها وندرتها من ناحية أخرى . وإذا بحثنا عن الأمطـار الموسمية فلن نجدها إلا فى أماكن محدودة من شبه الجزيرة العربية فهى لاتسقط إلا فى اليمن وعسير . ومن ثم فلم يكن فى شبه الجزيرة أراض يمكن زراعتها زراعة منتظمة إلا فى هذين المـكانين ، وحرمت الجزيرة العربية كذلك من نهر يشـقها فيملأ بقاعها خصبا وزرعا ، وكل ما يمكن أن تجده فيها تلك الشـبكة من الوديان التى تجرى فيها فيضانات السيول كلما حـدثت . وكانت هذه الوديان تحدد طرق القوافل إلى جانب ماتعين عليه من أغـراض الخصب والزراعة .

وكان طبيعيا أن تتأثر النباتات التى تنبت فى شبه الجزيرة بطبيعة هـذا الجو المناخى فليس من شك فى أن جفاف الهواء والتربة يعوقان ازدهار النباتات ، وعلى الرغم من ذلك فقد ظهرت بعض الزراعات التى لم تكن متعـددة كما لم تكن كافية . فستجد التمر فى الحجاز ، والقمح فى اليمن وبعض الواحات ، وقد ينمو الشعير والذرة كما ينمو الأرز أحيانا فى عمان . وستجد إلى جانب هذا بعض أشجار صحراوية كأشجار البخور والصمغ العربى ، وشجر الصدر والطلح والأثل ، وقد ينبت العنب فى بعض الأماكن فى الشـام والطائف ، كما قد تجد بعض المحاصيل الأخرى من الفواكه ولـكنها قليلة ومبعثرة فى شـبه الجزيرة .

هذا اللون من الطبيعية كان يحتم على العربى أن يستعين بالرحلة أو النقلة

أو الهجرة سعيا وراء الماء والظل ومواطن الاستقرار . من أجل هذا نشأت أهمية الحيوان بالقياس إلى قاطنى الصحراء . وكان الجمل أهم الحيوانات التى يستعين بها العربى وهو أشهرها جميعا وأكثرها استعمالا ، ثم الحصان العربى الذى اشتهر بجماله وقوة احتماله وإخلاصه لسيده — على أن الحصان لم يكن فى شهرة الجمل إذ لم يكن فى قدرة كل عربى أن يقتنى الحصان ، فقد كان اقتناؤه مظهرا من مظاهر الغنى والترف . من أجل هذا اشتدت عناية البدوى بفرسه وحصانه وجمله ، على أن علاقته بجمله أو ناقته كانت أشد وأقوى من علاقته بفرسه . فالجمل صديق البدوى الذى لا يكاد يفارقه ليطعم لحمه ويشرب لبنه ويرحل عليه ، ويتخذ من شعره ووبره خيمته ، ومن روثه وقوده ، وهو عنده هبة الله الكبرى . قال تعالى : « والأنعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون ، ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس . إن ربكم لرءوف رحيم . والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة ويخلق ما لا تعلمون » سورة النحل آية ٥ — ٨ .

هذه الخصائص المناخية والإقليمية هى التى وجهت حياة العربى وحددت ملامح مجتمعه وما يسوده من قيم ، وهى التى فرضت عليه ألوانا معينة من الحياة : فازدحام الغارات بين الأعراب فى الصحراء وكثرتها كثرة غير عادية وممارسة الغزو دون رادع أو وازع .

نغير من الضباب على حلول ... وضبة إنه من حان حانا

وأحيانا على بكر أخينا ... إذا لم نجد إلا أخانا

كل هذا كان نتيجة طبيعية للحياة الجافة التى فرضتها البيئة الجغرافية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فالرغبة فى حفظ الحيـــاة كانت تدفعهم إلى أن يغتصب البدوى من جاره الذى يعيش فى ظروف خـــير من ظروفه وأن يستعمـــل فى ذلك القوة . وانقسم بذلك سكان الصحـــراء إلى فرق متحاربة هو فى حقيقته نوع من الصراع من أجل البقاء .

بل أننا لنذهب إلى أبعد من هـذا فنقـول إن الجفـاف والجـدب ووعورة الحيـاة هى التى حـددت القيم الأخلاقية عند العرب : فشعور العـرب بالضعف أمام قوة الطبيعـة وقسوتهـا هو الذى فرض عليهم تقديس القـوة والبسالة وهو الذى جعلهما مبـــدأ من مبادىء السيادة عند العربى ،وهو كذلك الذى ولد الشعور بالحاجـة إلى واجب مقدس هو واجب الضيافة والنجـــدة والمروءة . فهذه الأرض الصحـــراوية الممتدة الواسعة عندما تضيق بجفـــافها ووعورتها وجدبها بأحـد من هؤلاء البدو فإنه لا يعدم ان يجـد العون ، والجوار ، وحسن الضيافة عند الجميع . وكان هـــذا الخلق شيئا عاما ولدته الطبيعة ، بل لقـد كان الإخـلال به فضيحة وعارا ، وبالتالى نوعا من الجريمة الأخـلاقية التى تتنافى مع الخلق العربى .

فى مثل هـذا المجتمع يصبح من العسير على الفرد الواحـد أن يعيش مستقلا اذ كيف يمكن للفرد أن يعيش لنفسه وبنفسه ، فالفردية تموت أو تكاد ولا تقوى على البقاء فى مثل هذه البيئة . ومن هنا نشأ نظام القبيلة ، ومن هنا كانت العصبية التى هى بمثابة الروح للقبيلة . على أن هذه العصبية القبلية كانت من العـــوامل التى عملت على التجميع من ناحيـة والتفريق من ناحية أخـرى : فقـد جمعت العصبية بين القـــوم فى شكل قبائل أو ما يمكن أن يسمى مع شىء من التجاوز بالدويلات البدائية التى تحتل بقعـــة معينة تحاول كل قبيلة أن تحتفظ بها لنفسها

حتى تظفر بشيء من الاستقرار ، ثم تسعى جاهدة إلى صيانة هذا الاستقرار . وكان نظام الحلف من العوامل التي كثيرا ما ساعدت على التوفيق بين القبائل والجمع بينها في شكل أشبه بالتكتل الذي يحدث الآن بين بعض الدول . وهكذا عملت العصبية على التوحيد بين القبائل أحيانا ، ولكنها كانت في الوقت ذاته عاملا على تفتيت وحدة المجتمع العربي، وذلك عندما تجد القبيلة نفسها مضطرة تحت ظروف معينة إلى المحافظة على حياتها واستقرارها فتعمد إلى الإغارة والحرب ، الأمر الذي كان يؤدي بدوره إلى انتشار عادة الأخذ بالثأر ، تلك العادة التي انتشرت بين العرب في الجاهلية انتشاراً جعلها تقرب من أن تكون حالة عقلية مزمنة . بل لقد بلغ الأخذ بالثأر عندهم حد القداسة ، ووضعت له الأصول والقوانين : فإذا كان الأخذ بالثأر في داخل القبيلة أو خارجها فإما القصاص وإما العفو وإما الخلع وإما الفدية وهي أردأ الجميع .

وهكذا لو تتبعت النظام القبلي ، ودرسته من جميع أبعاده ، وتعمقت إلى ما يمكن أن يفرضه من سلوك لدى الفرد والجماعة على السواء فسوف تجد كل شيء يؤكد الحقيقة التي قلناها من قبل ، والتي تزداد لدى الباحث تأكيداً كلما أمعن النظر فيما لديه من حقائق ، وهي أن كل هذه الأصول والنظم التي وضعها العربي لحياته وما نتج عنها من سلوك ليست إلا نتيجة طبيعية وحتمية لتلك الخصائص المناخية والإقليمية . وإذا كانت هذه الخصائص قد أنتجت وحدة ما في الفكر والعمل فليست غير هذه الوحدة التي تقوم أساسا على الصراع من أجل البقاء والحفاظ على الحياة . ولا نظن أننا نذهب بعيداً إذا قلنا أن غريزة التغلب على الحياة ومقاومة قسوتها كانت المحرك الأساسي لذهن العربي وتصرفاته وسلوكه ، والدافع الأصيل الذي ينطوي أو يختفي وراء كل مظهر من مظاهر نشاطه المختلفة .

ولم يتوقف التعبير عن هذا الصراع عند ناحية واحدة من فنون الشعر، فأنت واجد هـــذا الصراع فى شعر الحرب كما تجده فى شعر الغزل والفخر والهجاء والوصف. فلم تتوقف نغمات الحماسة والبطولة فى القصيدة الجاهلية مهما كان اتجاهها ومهما كان غرضها الشعرى أو مناسبتها . وسوف نلتقى كما قلنا فى الغزل بمواقف من الحماسة والاعتداد بالنفس والفخر والصراع من أجل الحياة مثل ما تجد فى شعر الحرب تماما . ويكفى أن نستشهد فى هذا المجال بغزل امرىء القيس فى معلقته ولاميته المشهورة . يقول فى المعلقة :

وبيضة خدر لايرام خباؤها	تمتعت من لهو بهـــا غير معجل
تجاوزت أحراساً إليها ومعشراً	عـــلى حراصا لو يسرون مقتلى
إذا ما الثريا فى السماء تعرضت	تعرض أثناء الوشاح المفصل
فجئت وقـــد نضت لنوم ثيابها	لدى الستر إلا لبسة المتفضل
فقالت : يمين الله مالك حيلة	وما إن أرى عنك الغواية تنجلى
خرجت بها أمشى تجر وراءنا	على أثرينا ذيل مرط مرحل
فلما أجزنا ساحة الحى وانتحى	بنا بطن خبت ذى حقاف عقنقل(١)
هصرت بفودى رأسها فتمايلت	على هضيم الكشح ريا المخلخل

فانظر إلى التباهى بالقوة ، وإلى الاعتداد بالنفس ، وإلى اقتحام المخاطر ، وإلى الولع بالمغامرة والصراع من أجل الذات . فها أنت ترى أمرأ القيس لايزور حبيبة أو عشيقة وإنمـــا هو يقتحم الحصون والأسوار وكأنه يخوض معركة . فعلى الرغم من هؤلاء الحراس الذين يحيطون ببيت صاحبته والذين هم أشد

---

(١) حقاف : ما ارتفع وغلظ من الارض ، عقنقل : الرمل المتعقد والمتبلد .

ما يكونون حرصا على قتله والفتك به تراه قادرا على أن يشق طريقه من بين صفوفهم ، لأنهم وهم جماعة مسلحون أضعف من أن ينالوه، ثم انظر بعد هذا كله إلى أنغام الحماسة وروح البطولة التي تنتشر في الأبيات نغما وإيقاعا . فإذا تركت هذا إلى قصة اقتحامه عرين صاحبته بسباسة في مطولته الأخرى لوجدت صورة الفارس المظفر تكاد تطغى على صورة العاشق المولع . استمع إليه يقول :

سموت إليها بعد ما نام أهلها ... سمو حباب الماء حالا على حال
فقالت : سباك الله إنك فاضحي ... ألست ترى السمار والناس أحوالي ؟
فقلت : يمين الله أبرح قاعدا ... ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي
حلفت لها باالله حلفة فاجر ... لناموا ، فما إن من حديث ولا صالي
فلما تنازعنا الحديث وأسمحت ... هصرت بغصن ذي شماريخ ميال
وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا ... ورضت فذلت صعبة أي إذلال
فأصبحت معشوقا وأصبح بعلها ... عليه القتام سيء الظن والبال
يغط غطيط البكر شد خناقة ... ليقتلني ، والمرء ليس بقتال
أيقتلني والمشرفي مضاجعي ... ومسنونة زرق كأنياب أغوال
وليس بذي رمح فيطعنني به ... وليس بذي سيف وليس بنبال
أيقتلني ، وقد شغفت فؤادها ... كما شغف المهنوءة الرجل الطالي

ونحن إذا راجعنا هذا النص السابق وتأملناه في صياغته وأنغامه ، وفيما تكشف عنه كلماته من مواقف ، وماتنطوي عليه من دلالات على شخصية قائله وروحه ، وما يصوره الشاعر من حوار بينه وبين صاحبته لأدركنا من خلال ذلك كله صورة درامية حية لموقف بطل لاينهزم أو محارب يروي علينا صفحة من انتصاراته وبطولاته : أرأيت إليه كيف انسل

إلى صاحبته فى براعة، والناس من حوله يسمرون فلا يبالى ما قد يقع فيه من مأزق، ثم أرأيت إلى صاحبته وهى تحاول أن تثنيه عن عزمه فلا يزيده ذلك إلا إصراراً، غير ملتفت إلى تهديدها ولا مبال بفزعها وإشفاقها عليه ، وكيف وهو الفارس الذى يدخل المعركة لا يثنيه عن عزمه شىء ، فالقتل أحب إليه من النكوص ، والهلاك أشبه به وأليق من الهزيمة .

فقلت يمين الله أبرح قاعدا ولو قطعوا رأسى لديك وأوصالى

ثم انظر إلى غـــزله بصاحبته كيف سيطر عليه الإحساس بالقوة : فعندما اسمحت صاحبته ورقت جذبها إليه فى عنف كما يجذب عثكول النخلة ، ثم انظر كيف انتهى إلى هذه الصورة التى جمعت بينه وبين بعلها فى موقف درامى حين جعل لنفسه السيطرة كلها على هذه المرأة فى الوقت الذى انكمش فيه بعلها وقد تغير لونه وساء حاله ، وانطوى على نفس كئيبة مهزومة يتردد صوته فى صدره من الغيظ ، تساوره الرعبة فى قتل هذا العاشق ولكن هيهات:

أيقتلنى والمشرفى مضاجعى ومسنونة زرق كأنياب أغوال

إذ كيف يقتله وهو المزود بالمشرفى وبالسهام الزرق ذات الأنياب الحادة كأنياب الشياطين .

وهل تجد فرقا كبيرا فى الروح بين شعر كهذا الذى قرأتـــه فى الغزل وبين أبيات طرفة وهو يفخر بنفسه إذ يقول :

أنا الرجل الضرب الذى تعرفونه ... خشاش كرأس الحية المتوقد(١)
فآليت لاينفك كشحى بطانة ... لعضب رقيق الشفرتين مهند
حسام إذا ماقمت منتصرا به ... كفى العود منه البدء ليس بمعضد(٢)
أخى ثقة لاينثنى عن ضريبة ... إذا قيل مهلا قال حاجزه قدى(٣)
إذا ابتدر القوم السلاح وجدتنى ... منيعا إذا بلت بناتمسه يدى

أليست صورة امرىء القيس فى غزله هى إلى حد كبير جدا صورة طرفة وهو يفخر بنفسه وشجاعته . وهل يختلف الأمر إذا تركنا الغزل والفخر لشعر الحرب ؟ وهل ترانا واجدين فيه غير ما وجدنا فى سابقيه من معانى البطولة والفحولة والاستبسال والدفاع عن النفس والصراع من أجل الحياة ، وتمجيد معانى الفداء والتضحية ونكران الذات ، وإليك صورة عنترة بن شداد العبسى وهو يعرض علينا مواقفه إذا حضر الحرب يقول :

يخبرك من شهد الوقيعة أننى ... أغشى الوغى وأعف عند المغنم
ومدجج كره الكماة نزاله ... لا ممعن هربا ولامستسلم
جادت له كفى بعاجل طعنة ... بمثقف صدق الكعوب مقوم
فشككت بالرمح الأصم ثيابه ... ليس الكريم على القنا بمحرم
فتركته جزر السباع ينشنه ... يقضمن حسن بنانه والمعصم

---

(١) الضرب : الرجل الخفيف اللحم ، الخشاش : الدخال فى الأمور بحدة وسرعة
(٢) المعضد : السيف يقطع به الشجر
(٣) قدى وقدنى : حسبى ،

ومشك سابغة هتكت فروجها بالسيف عن حامى الحقيقة معلم(١)
وربذ يداه بالقداح إذا شتا هتاك غايات التجار ملوم (٢)
لما رآنى قد نزلت أريده أبدى نواجذه لغير تبسم
عهدى به مد النهار كأنما خضب البنان ورأسه بالعظلم(٣)
فطعنته بالرمح ثم علوته بمهند صافى الحديدة مخزم

فهل وجدت فى موقف عنترة غير ما وجدت فى موقف طرفه وامرىء القيش مع اختلاف الموضوع ؟ .

وإذا تركنا الأغراض السابقة إلى وصف الخمر فستجد فيها نغمات الوصف تمتزج بنغمات الحماسة. فهاهو لبيد بن ربيعه وهو يعدد لمحبوبته الليالى التى يقضيها مع أقرانه يتباهى بأنه يحقق فيها لندمائه مالم يحققه أحد فكم من خمر عزيزة غلا ثمنها وعزت على شاريها فإذا هى طوع يديه يقدمها لندمائه عن كرم وسخاء .

أولم تكن تدرى نوار بأننى وصال عقد حبائل جذامها
تراك أمكنة إذا لم أرضها أو يعتلق بعض النفوس حمامها
بل أنت لاقدرين كم من ليلة طلق لذيذ لهوها وندامها
قد بت سامرها ، وغاية تاجر وافيته إذ رفعت وعز مدامها
أغلى السباء بكل أدكن عاتق أو جونة قدحت وفض ختامها

---

(١) المشك : الدرع قد شك بعضها الى بعض ، السابغة : الدرع الواسعة .
(٢) الربذ : السريع ، شتا : دخل فى الشتاء ، وأراد بالتجار بائعى الخمر . والملوم الذى يلام مرة بعد أخرى والبيت كله وصف لحامى الحقيقة .
(٣) عهدى به مد النهار : رأيته طول النهار — العظلم : نبت يخضب به .

بصبوح صافية وجذب كرينة ... بموتر تأتالـه إبهامها
بادرت حاجتها الدجاج بسحرة ... لاعل منها حين هب نيامها
وغداة ريح قد وزعت وقرة ... قد أصبحت بيد الشمال زمامها

وفى الأبيات السابقة غير ماذكرنا من وصف الخمر تصوير للكرم والجود ولكنه تصوير لايقف عند مجرد ما يبذله الشاعر لأصدقائه من كرم الضيافة ، وإنما هو الكرم الذى يمتزج بالشهامة والبطولة والتضحية بكل غال ورخيص، حتى إن القارىء ليحس من خلال كلمات الشاعر أنه لو كان هناك شىء آخر يمكن أن يقدمه الشاعر لضيفانه غير الخمر والغناء ونحر الابل ومد الموائد للفقراء غداة هبوب رياح الشمال واشتداد الصقيع لقدمه عن طيب خاطر ، بل وبكثير من الزهو والفخار .

وليس هناك ما يدعونا إلى تأكيد القول بأن بذل العون للمحتاج ، وإغاثة الملهوف واستجارة المستجير عمل من أعمال البطولة لا تحصر دلالته عند مجرد الكرم وحده، كما لايكسب صاحبه صفة الجود فحسب وإنمـــا هو عمل فيه من الفروسية والبطولة مالايقل عن معانى الاستبسال فى القتال والذود عن الحياض يقول السموأل :

تعيرنا أنا قليل عدادنا ... فقلت لها إن الكرام قليل
وما قل من كانت بقاياه مثلنا ... شباب تسامى للعلا وكهول
وما ضرنا أنا قليل ،وجارنا ... عزيز ، وجار الأكثرين ذليل
لنا جبل يحتله من يجيره ... منيع يرد الطرف وهو كليل
رسا أصله تحت الثرى وسما به ... إلى النجم فرع لاينال طويل

وانظر إلى قول طرفة فى معلقته حين يجعل من إعانة الملهوم وبذل العون

له عملا من أعمال البطولة . لقد جعله أحد أهدافه الثلاثة التى لولاها لما كان للوجود قيمة فى ذاته يقول :

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى ... وجدك لم أحفل متى قام عودى
فمنهن سبقى العاذلات بشربة ... كميت متى ماتعل بالماء تزبد
وكرى إذا نادى المضاف مجنبا ... كسيد الغضا نبهتة المتورد (١)

وتقصير يوم الدجن ، والدجن معجب
ببهكنة تحت الطراف المعمد

وإذا انتقلنا من وصف الخمر والكرم وبذل العون إلى وصف الناقة والفرس والليل والسيل فسنجد أنها جميعا أشبه بالرموز التى تشتمل على هذا المعنى الذى ساد الشعر الجاهلى كله ، والذى يكشف عن حقيقة موقف البدوى من الحياة ورغبته فى الانتصار عليها بكل ما أوتى من قوة . ويكفيك أن تنظر الى أوصاف الناقة فكلها أوصاف مشتقة من معانى القوة ، فهى عندهم فى بنائها كالعرمس والعرمس الصخرة يقول النابغة :

فسليت ماعندى بروحة عرمس ... تخب برحلى تارة وتناقل
موثقة الأنساء مضبورة القرا ... نعوب إذا كل العتاق المراسل

وهى عندهم كقنطرة الرومى يقول طرفة

كقنطرة الرومى أقسم ربها ... لتكتنفن حتى تشاد بقرمد

وهى كالسفينة العظيمة وكألواح التابوت يقول :

---

(١) المضاف : الذى استضافته الهموم ، سيد الغضا : ذئب الغضا .

كأن حدوج المالكية غدوة خلايا سفين بالنواصف من دد

ويقول فى وصفها :

أمون كألواح الإران نسأتها على لاحب كأنه ظهر برجد (١)

هى عظيمة الوجنات تشبه الجمل فى وثاقة الخلق والنعامة فى سرعة الجرى :

جمالية وجناء ترذى كأنها سفنجة تبرى لأزهر أربد (٢)

وهى عندهم كالحمار الوحشى فى متانة بنائه وقوة جسده :

كأنى شددت الرحل حين تشذرت على قارح مما تضمن حائل (٣)

ألب كعقد الأندرى مسحج جزايية قد كدمته المراحل (٤)

أضر بجرداء النسالة سمحج يقلبهـا إذ أعوزته الحلائل

إذا جاهدته الشد جد وإن ونت تساقط لاوان ولا متخاذل

ويتجلى لك عنف الحمار وشدته عندما يدافع عن حليلته ويطارد عنها الحمر الوحشية الأخرى ، وعندما يساقط حليلته الطويلة الظهر ، ويظهر عدم خذلانه لها ، فإن اشتدت فى العدو اشتد معها فى عدوها ، وإن لانت له يلين لهـا فهو

---

(١) الإران : النـابوت العظيم ، نسأتها : زجرتها ، اللاحب : الطـريق ، البرجد : الكـساء المخطط .

(٢) جمالية : تشبه الجمل ، وجناء : عظيمة الوجنات ، السفنجة : النعامة ، الأزهر : القصير الشعر ، الأربد : يضرب لونه إلى لون الرماد .

(٣) القارح : حمار الوحش ، حائل : جبل .

(٤) ألب : ضخم بطنه وارتفع ، عقد الأندرى : كالبناء المنسوب إلى الأندرين بالشام ، المسحج : المعضض .

لا يخذلها فى جد أو فتور .

وهم يصفونها بالثور الوحشى فى قوته ونشاطه وقدرته على احتمال وعورة الصحراء وما يكون فيها من مخاطر وأهوال ؛ يتحمل ما يتساقط عليه من سيول وما تسوق اليه الريح من برد ومطر ، ويقاوم مطاردة كلاب الصيد له ويخرج من معركة ليدخل إلى معركة أخرى مع الصيادين وكلابهم كما نرى فى وصف النابغة لناقته فى مطولته التى مطلعها:

يادار ميـة بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأبد (١)

يقول فى وصف الناقة وتشبيهها بالثور :

كأن رحلى وقـد زال النهار بنا يوم الجليل على مستأنس وحد (٢)
من وحش وجرة موشى أكارعه طاوى المصير كسيف الصيقل الفرد (٣)
أسرت عليه من الجوزاء سارية تزجى الشمال عليه جامد البرد
فارتاع من صوت كلاب فبات له طوع الشوامت من خوف ومن صرد (٤)
فبشهن عليـــه واستمر له صمع الكعوب بريات من الحرد (٥)
شك الفريصة بالمدرى فأنفذها شك المبيطر اذ يشفى من العضد (٦)

---

(١) أقوت : خلت .
(٢) المستأنس الوحد : الثور المستأنس المنفرد .
(٣) طاوى المصير : ضامر البطن .
(٤) الشوامت : القوائم ، الصرد : البرد الشديد .
(٥) الحرد : استرخاء عصب يد البعير .
(٦) الفريصة : اللحمة بين الجنب والكتف ، المدرى : القرن ، المبيطر : البيطار

كأنه خارجا من جنب صفحته ... سفود شرب نسوه عند مفتأد (١)
فظل يعجم أعلى الروق منقبضا ... فى حالك اللون صدق غير ذى أود (٢)
لما رأى واشق إقعاص صاحبه ... ولا سبيل إلى عقل ولا قود (٣)
قالت له النفس إنى لا أرى طمعا ... وإن مولاك لم يسلم ولم يصد
فتلك تبلغنى النعمان إن له ... فضلا على الناس فى الأدنى وفى البعد

ومن يقرأ هذه الأبيات السابقة للنابغة سوف يجد نفسه أمام صورة رائعة من صور الصراع من أجل الحياة، فقد شبه النابغة ناقته بالثور ولكنه لم يكتف بهذا ، بل أراد أن يجعل لك من صورة الثور رمزا لحياة البادية التى لا مفر فيها من التزود بكل الوسائل للدفاع عن النفس ضد مظاهر الطبيعة المخيفة القاسية، فالصحراء عالم محفوف بالمخاطر من كل جانب . ومن ثم كان لابد للثور أن يكون ثورا قادرا على مقاومة هذه الحياة والتغلب عليها . من أجل هذا جاءت صفات هذا الثور على نحو يتلاءم مع طبيعة الصراع بين الإنسان والطبيعة فهو من وحش وجرة ، وهو أبيض فى قوائمه نقط سوداء ، وهو ضامر البطن تسرى عليه أنواء من الجوزاء ، وتتساقط عليه جوامد البرد . وهو يقف فى وسط هذه العواصف ومع الليل مقرطا لا يطمئن ، قد بث عليه الكلاب كلابه لتطارده ثم نشبت المعركة بينه وبين الكلاب وانتهت بفوز الثور الذى

---

(١) السفود . حديدة يشوى بها ، الشرب القوم يشربون ، المفتأد . مكان شى اللحم .

(٢) فظل . أى الكلب ، يعجم : يعض ، الروق : القرن

(٣) واشق : كلب آخر . اقعاص صاحبه : موت صاحبه. العقل : الدية القود : القصاص .

استطاع أن يطعن الكلب بقرنه طعنة قاتلة، أخذ الكلب على أثرها يتلوى وينقبض من شدة الألم والوجع . ولما رأت الكلاب الأخرى هزيمة رفيقها أخذت تنسحب الواحد وراء الآخر وتستسلم عاجزة .

هذه الصورة التي يرسمها النابغة لناقته هي نفس الصورة التي يرسمها العربي البدوي لنفسه ، فالعربي في مجابهته للطبيعة لابد أن يناضل، ولا بد أن يحارب ولا بد أن ينتصر . وما صورة الناقة في الشعر القديم إلا رمزا لهذا المعنى من النضال من أجل الحياة . إنها صورة أخرى لدفعة الحياة التي تقود العربي القديم في كل تفكيره وسلوكه . فإذا كانت طبيعة الحياة الصحراوية الجافة الفقيرة تعوق انطلاقة العربي ، فليس أمامه للخلاص من هذه العوائق إلا طريق الإرادة الحية، وتدريب هذه الإرادة على مغالبة الصعاب والانتصار عليها ، ومن ثم سادت لدى العرب القدماء هذه القوة الحيوية أو سمها إذا شئت قوة الحياة التي أملت إرادتها على الجسد والفكر على السواء ،ووجهت حياة هؤلاء القوم نحو تحدي الطبيعة بإرادة قوية وبعزم وبطولة : إرادة لا تعرف الضعف ولا تستسلم للهزيمة ، إرادة تقاوم وتقاوم حتى الموت .

ولقد ساعدهم على هذا مذهبهم في التفكير العقلي المباشر والمرتبط بالواقع وبالمصير . كما هداهم هذا التفكير العقلي إلى إدراك الوسيلة التي تبصرهم بأيسر الطرق وأقربها إلى طبيعة الحياة التي يعيشونها . كما أن عقيدتهم عن الموت ، وإيمانهم بحتميته كانت هي الأخرى من العوامل التي ساعدت على أن يتجهوا هذا الاتجاه الواقعي النابع من الإيمان بسياسة الأمر الواقع والتفكير العقلي المباشر ، أدركوا أن الموت حقيقة لا مراء فيها ، ولم يجادلوا في هذه الحقيقة أو يتمردوا عليها . كما لم يهتموا كما اهتم قدماء المصريين بما بعد الموت . فإذا

كان قدماء المصريين قد اعتبروا الموت امتدادا لحياة أخرى أو استمرارا للحياة الأولى فبذلوا جهدا كبيرا فى العمل من أجل الحياة الثانية، فإن العـــرب كانوا أكثر واقعية عندما أدركوا أن الموت نهاية كل حى ، وعنـدما جعلوا اهتمامهم ينصرف إلى الحياة الحاضرة ، ونظرة واحدة إلى القبر الذى صـوره طـــرفه فى معلقته والقبور التى شيدها قدماء المصريين تكفى لإبراز الفرق بين نظرة العرب للموت ونظرة قدماء المصريين له يقول طرفة بن العبد :

كريم يروى نفسه فى حياتـــه ... ستعلم إن متنا غدا أينا الصدى (١)
أرى قبر نحـام بخيـــل بمـاله ... كقبر غـوى فى البطالة مفسد (٢)
ترى جثوتين مـن تراب عليهما ... صفائح صم من صفيح منضد (٣)
أرى الموت يعتام الكرام ويصطفى ... عقيلة مال الفـاحش المتشـدد (٤)
أرى العيش كنزا ناقصا كل ليلة ... وما تنقص الأيام والدهر ينفد (٥)
لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى ... لكالطول المرخى وثنياه باليد (٦)

فإذا تركنا البيتين الأولين ونظرنا إلى البيت الثالث نجد أن طـرفة فى تجسيده الموت على هذه الصورة يرينا النهاية التى تنتظـر كل حى، فيضعنا أمام كومـــة

---

١ ــ الصدى : الظمآن

٢ ــ النحام ــ الحريص على الجشع والمنع ــ والغوى ــ الضلالة

٣ ــ الجثوة ــ الكومة من التراب . صفائح صم : حجارة عراض صلاب

٤ ــ يعتام : يختار . والطائل : كرائم المال ، الفاحش المتشددة البخيل المتشدد

٥ ــ شبه البقاء بكنز ينقص كل ليلة

٦ ــ ما أخطأ الفتى ــ فى مدة إخطائه الفتى ــ الطول ــ الحبل الذى يطول للدابة فترعى فيه

من تراب عليها حجارة عراها ، والذى يزيد من واقعية الصورة وواقعيته نظرة طرفة الموت ما يضيفه طرفه الصورة من سخرية عندما يجعل نهاية البخيل المتشدد بماله لا تزيد شيئا عن نهاية الغوى المفسد للمال ، فكلاهما سينتهى إلى هذه الكومة من التراب . ثم أين هذا القبر من قبور قدماء المصريين التى كانت تحفل بكل أعمال الفن والعمارة والهندسة ، والتى لم تكن مجرد تكريم للموت بقدر ماهى إعداد لما بعد الموت حيث تعود الحياة للجسد بعد قليل ، فينهض الميت فإذا طعامه وشرابه إلى جواره ، وإذا كل شىء حوله يشير إلى أن الموت مجرد رقدة قصيرة مؤقته أشبه بتلك التى نرقدها عقب يوم مجهد بالعمل فى حياتنا هذه . من أجل هذا بذل قدماء المصريين جهودا جبارة فى بناء الأهرام ، وصرفوا وقتا كبيرا فى الإعداد لما بعد الموت . أما العرب فالواقع القريب والحياة الحاضرة هى شغلهم الشاغل وهى مجال تفكيرهم وإليها ينصرف جهدهم ونشاطهم .

وإذا تركنا صورة القبر وما يوحى به من إحساس ، وانتقلنا إلى أبيات طرفة السابقة استطعنا أن نرى كيف تجسد إيمانهم بحتمية الموت وعلى الأخص فى البيت الأخير الذى صور فيه طرفة الموت بالحبل القابض على أعناقنا منذ ولادتنا ، وما أطال لنا الموت فى هذا الحبل ، وأيا ما كان الوقت الذى سيمنحه إيانا لنعيش فى هذه الدنيا فإن الطرف الآخر لهذا الحبل دائما فى يد الموت . وهو قادر فى أى لحظة على أن يشده فتسقط السقطة الأخيرة . وهكذا لن يفلت من الموت أحد مادام صاحب الأمر آخذا بطرف الحبل فى يده . ومادام الطرف الآخر معلقا بأعناقنا . وفوق ما فى هذه الصورة من قدرة فنية على التصوير والتجسيد فقد أبانت عن إدراك هؤلاء لحقيقة الموت وإيمانهم به ، كما كشفت عن قصر هذه الحياة مهما طالت ، وبذلك أصبحت النتيجة الحتمية لهذا

كله أن يستنفد الإنسان كل طاقاته ، وأن يستغلها جميعا فى النضال من أجل البقاء . فلن يبلغ الإنسان مايريد من خلود إلا بقدر ما يحقق فى هذه الحياة من أمجاد ، وما يبلغ فيها من بطولات ، وما يظفر به من متاع . من أجل هذا قال طرفة.

كريم يروى نفسه فى حياته ستعلم إن متنا غدا أينا الصدى

ومن أجل هذا نفسه قال زهير :

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه وإن يرق أسباب السماء بسلم

وقال أيضا :

وأعلم ما فى اليوم والأمس قبله ولكننى عن علم ما فى غد عم
ورأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته . ومن تخطىء يعمر فيهرم

ومن اجل هذا حرص قيس بن الخطيم أن يجعل كل همه أن يفرغ من تحقيق أهدافه جميعها حتى إذا أدركه الموت لم يكن فى نفسه حاجة إلا وقد فرغ من أدائها . يقول :

متى يأت هذا الموت لاتلف حاجة لنفسى إلا قد قضيت قضاءها
ثأرت عديا والخطيم فلم أضع ولاية أشياخ جعلت فداءها

وعلى الرغم من أن قطرى بن الفجاءة شاعر إسلامى وأحد رؤوس الخوارج المشهورين فقد عبر عن هذه المعانى أصدق تعبير وأبلغه . فإن كان الإنسان غير قادر على بلوغ الخلود بطول العمر فلا أقل من أن يبلغه بما يسجله فى الحياة من بطولات، يقول:

أقول لها وقد طارت شعاعا ... من الأبطال ويحك لن تراعى[1]
فإنك لو سألت بقاء يوم ... على الأجل الذى لك لن تطاعى
فصبرا فى مجال الموت صبرا ... فما نيل الخلود بمستطاع
ولا ثوب البقاء بثوب عز ... فيطوى عن أخى الخنع اليراع[2]
سبيل الموت غاية كل حى ... فداعيه لأهل الأرض داعى
ومن لا يغتبط يسأم ويهرم ... وتسلمه المنون إلى انقطاع[3]
وما المرء خير فى حياة ... إذا ما عد من سقط المتاع[4]

وهكذا أكملت نظرة العربى إلى الموت الصورة التى بدأنا فى تتبع خطوطها والتى تعاونت على إبرازها جملة عوامل : أهمها تلك البيئة الجغرافية التى سادت الجزيرة العربية ، وتلك الحياة الجافة الوعرة القاسية ، وذلك التفكير العملى المباشر . فوجهت هذه جميعها العربى نحو وحدة فى الفكر ووحدة فى الصراع . وخلقت هذه الشخصية الإنسانية التى من أبرز ملامحها الفداء والتضحية وحب الموت ومجالدة الحياة والعمل على استنفاد كل طاقة من أجل البقاء . واستطاع الإنسان العربى الجاهلى الذى يعيش بعمره هذا القصير مهما طال وإمكانات مجتمعه القاصرة والمحدودة أن يصور فى شعره من البطولات ما قد يعجز عن تحقيقه إنسان الحضارة الحديثة . فجاء شعره كله معبرا عن هذه الصورة أكمل تعبير وأدقه . ومهما تنقلت فى العصر الجاهلى من الغزل إلى الوصف إلى

( ) أقول لها : أقول لنفسى. طارت شعاعا : طارت فزعا .
(٢) أخو الخنع : القليل ، واليراع : الرجل الجبان.
(٣) يغتبط : يموت من غير علة .
(٤) سقط المتاع : الشىء الذى لافرق بين وجوده وعدمه .

الحرب إلى الفخر إلى تصوير المثل الأخلاقية إلى الموت فستجد دائما صورة واحدة تواجهك هي صورة الصراع بين الحياة والموت .

والذي نريد أن ننتهي إليه بعد هذا التحليل للحيـــاة العربية من اجتماعية وجغرافية وفكرية هو أن ثمة وحدة تسود الشعر الذي كان أهم مظهر من مظاهر نشاطهم الفكري وحياتهم العقلية والفنية . تلك الوحدة يمكنك تسميتها وحـــدة الصراع من أجل الحيـاة . ومن ثم فمن الممكن القول بأن في الشعر الجاهلي وحدة ، وأن في الشعر الجاهلي شخصية إنسانية واحدة لا تفتأ تطالعك بملامحها وقسماتها أينما وجهت بصرك .

على أن وحدة الشعر هذه التي كانت نتيجة طبيعية لوحدة الفكر والصراع والشخصية الإنسانية لا تعني أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحـــدة عضوية . فالفرق كبير بين وحدة الفـــكر التي تنبعث من حياة ذات أبعاد خاصة ، وبين وحدة القصيدة التي هي تجسيد للحظة شعورية وموقف نفسي واحد .

ومن أجل ما في الشعر الجاهلي من وحدة صراع ، ووحدة فكر ، ووحدة الشخصية العربية ظن بعض من يقرءون الشعر القديم ويحللون قصائده أن في القصيدة الجاهلية وحدة . وأن هذه الوحدة متحققة في القصيدة القديمة وكل ما في الأمر أن الناس لا يرونها . أكد الدكتور طه حسين هذا الوهم وهو بصدد تحليله لمعلقـــة لبيد . وعلى الرغم من أن القراءة العميقة لمعلقة لبيد قد تنتهي بنا إلى التماس نوع من الوحـــدة هي وحدة الصراع بين الحياة والموت فإن هذه الوحدة ليست وحدة القصيدة إنمـــا هي وحدة الصورة العامة لحياة العربية قبل الإســـلام . ولـــكي ننتقل من مجـــال التجريد إلى مجال التحديد فسنحاول تطبيق ما نقول على معلقة لبيد ذاتها :

يبدأ لبيد بن ربيعة معلقته كما هي العادة بالوقوف على الديار ووصف ما تبقى من آثارها بعد أن نزح عنها أصحابها . ونستطيع أن نقسم هذا المقطع الغزلي أو قل تلك المقدمة الطللية في معلقة لبيد إلى قسمين : قسم يقف فيه الشاعر عند الجانب الدرامي من هذه الدار محاولا الكشف عن مظاهر الخراب والفناء ، وما أشاعته من إحساس بالوحشة والخواء ، ومن شعور بزوال الحياة التي كانت يوما ما روحا نابضا وجسما حيا وعالما مشحونا بالحياة والحركة والدفء ، فإذا كل هذا قد عفى عليه الزمن فتحول الحياة إلى موت ، والحركة إلى سكون والدفء إلى برودة . وقسم آخر يقف فيه الشاعر عند صورة الحياة الجديدة التي آلت إليها الدار فقد تحولت بفعل الأمطار وبحكم الطبيعة وبدفعة الحياة وإرادتها إلى مسكن للوحش ، وتهيأ لهذا الوحش ما يريد من وسائل الحياة ، فأخضرت الأرض وأزهرت وعلت أشجار الجرجير البري في المكان كله ، وأتيح لهذا الوحش من أسباب الحياة ما جعله يتكاثر ويتوالد ، فإذا كل شيء يتحول إلى نقيضه ، وإذا نبض الحياة يعود من جديد ، وإذا الحركة والخصوبة والنماء تقف جنبا إلى جنب مع سكون العدم ووحشته وخوائه . ويتمثل القسم الأول من الصورة في الأبيات الثلاثة الأولى ثم في الأبيات : الثامن والتاسع والعاشر والحادي عشر .

عفت الديار محلها فمقامها ... بمنى تأبد غولها فرجامها (١)

فدافع الريان عرى رسمها ... خلقا كما ضمن الوحي سلامها (٢)

---

(١) المحل من الديار ما حل فيه لأيام معدودة ، والمقام منها ما طالت الإقامة فيه . تأبد : توحش . الغول والرجام : جبلان .

(٢) المدافع أماكن يندفع عنها الماء من الربى . والريان . جبل معروف . الوحي . الكتابة . والسلام . الحجارة .

دمن تجرم بعد عهد أنيسها حجج خلون : حلالها وحرامها(١)

فى هذه الأبيات الثلاثة الأولى تطالعك صورة الدار وقد امحت معالمها أو كادت ، وخلت الأرض من قاطنيها وسادت الوحشة المكان كله ، وتعبرت رسوم هذه الدار . على أن التغير الذى لحقها لم يطمس جميع ملامحها فقد كشفت السيول التى تساقطت عليها عن بعض الآثار المتناثرة هنا وهناك ، وبدت تلك الآثار أشبه ما تكون بالكتابة المنقوشة على الحجر . ثم يعود الشاعر فى البيت الثالث إلى تصوير الزمن الذى مضى على هذه الديار منذ فصل عنها أهلها، فقد مرت أعوام وأعوام بأيامها ولياليها وشهورها وفصولها . وعلى الرغم من أن صياغة البيت قد توحى بتقرير حقيقة إلا أن وراء هذه الحقيقة ما وراءها من الإحساس بالزمن الذى يأتى على كل شىء، والذى هو كفيل أن يحول المنازل الآهلة بسكانها إلى آثار مبعثرة متناثرة وإلى خواء ووحشة .

ثم يأتى القسم الثانى من هذه الأبيات حين يلتفت الشاعر حوله مرة أخرى فيجد أن هذا الزمن نفسه الذى يأتى على كل شىء هو ذاته الذى استطاع أن يغير وجه الأرض، وأن يخلق من السكون حركة ومن الموت حياة فهذه الفصول المتعاقبة والتى مرت على هذه الديار منذ ارتحل عنها أهلها قد منحت هذه الأرض من حرارة الشمس وأنواء الربيع وغزارة الأمطار ، واختلافها فى الليل والنهار ما هو كفيل بأن يخلق الحى من الميت فأخصبت الدار بعد موت وانتشر فيها العشب . وعلت فروع الجرجير البرى ، وسكنتها الظباء والنعام ذوات الأطفال، وشعرت هذه بالاستقرار فباضت النعام وولدت الظباء ، وأقامت الأبقار ذوات العيون الواسعة الجميلة على أولادها ترضعها . وتكاثرت الأولاد

---

(١) تجرم : انقطع ، يقصد بالحلال أشهر الحل وبالحرام الأشهر الحرم .

حتى صارت قطعانا تملأ المكان كله .

رزقت مرابيع النجوم وصابها ... ودق الرواعد جودها فرهامها(١)
من كل سارية وغاد مدجن ... وعشية متجاوب إرزامها(٢)
فعلا فروع الأيهقان وأطفلت ... بالجلهتين ظباؤها ونعامها(٣)
والعين ساكنة على أطلائها ... عوذا تأجل بالفضاء بهامها(٤)

والشاعر على الرغم مما يراه أمامه من صورة الحياة الجديدة متعلق بالذكرى، يرجع البصر مرة أخرى فى كثير من الحسرة إلى صورة الدار الدراسة التى كشفت السيول عن بعض معالمها. وأمام هذه البقايا التى أظهرتها الأمطار، والتى هى بمثابة الحروف المكتوبة على صفحة كتاب أبلاه الزمن يقف الشاعر ليستنطق الحجر، عساه أن ينبئه بخبر عن هؤلاء الذين ارتحلوا فيثلج صدره أو يطفىء شيئا من لواعج شوقه وحنينه . ولكن هيهات للحجر أن ينطق وهيهات لهذه النفس أن تجد شفاءها فى سؤال الحجر لا يجدى ولا ينفع . فيا لخيبة الأمل ! ويا لضيعة الرجاء !

---

(١) مرابيع النجوم : الأنواء الربيعية . الودق : المطر . الجود : المطر التام والرهام : المطر اللين .

(٢) السارية السحابة الممطرة ليلا ، المدجن السحابة الدائمة ، والإرزام : التصويت .

(٣) الأيهقان : الجربيع البرى ، الجلهتان : جانبا الوادى .

(٤) العين البقر الواسعات العيون والعلا وله الوحش . العوذ : الحديثات النتاج . تأجل صارت قطعا .

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجـــد متونها أقلامها (١)
أو رجع واشمة أسف نؤورها كففا تعرض فوقهن وشامها (٢)
فوقفت أسألها : وكيف سؤالنا صما خوالد ما يبين كلامها (٣)

ثم انظر بعد ذلك إلى هذا البيت الذى يكشف عن الألم المكتوم فى صدر الشاعر عندما يقع على الحقيقة المرة ، وعندما لا يجد أمامه إلا الحجارة والأثر، وقد كان المكان يوما ما يموج بحرارة الحب ودفء الحياة . ثم أنظر إلى إحساس اللوعة الذى يخلعه الشاعر على النؤى والثمام اللذين يشعـــران بما يشعر به الشاعر من لذعة الحنين وألم الفراق عندما غادرها أهـــل هذه الدار وارتحلوا :

عريت وكان بها الجميع فأبكروا منها ، وخص نؤيها وثمامها (٤)

وكان من الطبيعى وقد انتقل الشاعر بوجدانه إلى الماضى أن يتذكر لحظة الوداع حيث تتركز فيها دائما مشاعـــر الحنين والحب ومعانى الوفاء ، وتتجمع فيها جملة من الانفعالات المرتبطة بإحساس الإنسان بقسوة الحيـــاة حين تفرق بين الأصدقاء والمحبين تحت ضغط ظـــروف قاهرة لا يملك لها الإنسان دفعا . ومن ثم فإن تصوير الشاعر للحظة الوداع هنا مرتبط ارتباطا كاملا بالموقف النفسى العام الذى صدر عنه منذ بدأ فى تصـــوير بقايا الديار . إنها قصة الحياة، فراق فلقاء ، ثم فراق فلقاء . والإنسان بين هذا كله

---

١ ــ الزبر جمع زبور وهو الكتاب .
٢ ــ الإسفاف الذر . الكفف الدارات .
٣ ــ الصم: الحجارة الصماء
٤ ــ النؤى: نهر يحفر حول الخيمة لينصرف إليه الماء ــ الثمام ضرب من النبات

وسط أمواج من العواطف والمشاعر هادئة حينا وصاخبة أحيانا : ينتقل من ذروة الفرح إلى حضيض الشقاء .

وحين يعود لبيد إلى لحظة الوداع لايكاد ينسى منها شيئا، فهو يعيشها بكل وكائنها : فان ينسى أبدا تلك اللحظة التى صعدت فيها النساء إلى هوادجهن كأنهن الظباء فدخلن الكناس ، ولن ينسى ذلك الإحساس الذى غمره عندما شاهد صديقاته وهن يتحملن جماعات فأحس بما ينبعث من هيوتهن من عطف ورقة، وبما تفيض به وجوههن من مشاعر الحنان والحب ، بل إن صوت الهوادج وهى تهتز ساعة التحميل مايزال يرن فى أذنه .

شاقتك ظعن الحى حين تحملوا ... فتكنسوا قطنا تصر خيامها (١)

من كل محفوف يظل عصيه ... زوج عليه كلة وقرامها (٢)

رجلا كأن لعاج توضح فوقها ... وظباء وجرة عطفا أرآمها (٣)

ثم تأتى بعد هذا لحظة تحرك القافلة واندفاعها فى السير ، تلك اللحظة الرهيبة التى تبلغ عندها مشاعر اللهفة أقصاها حتى ليكاد يحس المحب أن جلده ينتزع منه، حين يرى ركب حبيبته يغادر المكان وهو واقف مسلوب الإرادة لايملك

---

١ — الظعن جمع الظعون ، وهو البعير الذى عليه هودج وفيه أمرأة، وقد يكون جمع ظعينة وهى المرأة الظاعنة مع زوجها . تكنسوا دخلوا الكناس وهو مسكن الظبى . قطنا : جماعات

٢ — المحفوف : الهودج المحفوف بالثياب . العصى : عيدان الهودج . الزوج الثياب . والكلة ستر رقيق والقرام الستر

٣ — الرجل الجماعات . عطفا أرآمها الحانية على أولادها

أن يغير من الأمر شيئا ، ولو كان الأمر بيده لحال دون وقوع هذا الفراق ، ولكن لاحيلة فيما لا بد من وقوعه . ثم أنظر كيف استطاع لبيد أن يجسد تلك اللحظة فيما صور من حركة الركب حين دفع فى طريقه ، وسارت الظعائن وقد اختلط بها السراب، وأخذت تتلاشى عن النظر شيئا فشيئا حتى انتهى بها الأمر إلى أن صارت أجزاء من الوادى . وذلك حين اهتزت صورة الركب فى عينه بعد أن ابتلعه الطريق ، فلم يعد يميز الرائى بين الظعائن وبين منعطفات الوادى وأشجاره .

حفزت ، وزايلها السراب كأنها أجزاع بيشة أثلها ورضامها (١)

وبهذا البيت الأخير ينتهى المقطع الغزلى من معلقة لبيد . فإذا رجعنا إلى تتبع ما جاء فى هذا المقطع من صور ومعانى وكلمات ، وحاولنا أن نربط بينها وبين الموقف النفسى العام ، وأن نتلمس من خلال ذلك الانفعال السائد الذى أمكنه أن يضم القطعة كلها ، وأن يسيطر على كلماتها وصورها . فسوف نجد كل شىء أمامنا يرمز إلى الإحساس بالصراع بين الحياة والموت . ذلك إذا جاز لنا أن نترك المعنى الظاهرى لحظة لنستبطن الإحساس الداخلى للشاعر وموقفه من الحياة . وذلك من خلال تتابع الصور فى هذا المقطع الغزلى بقسميه اللذين أشرنا إليهما سابقا . فصورة العدم التى ترمز لها الدار الدارسة تقف جنبا إلى جنب مع صورة الحياة النامية المزدهرة التى تحولت إليها الدار بعد أن سكنها الوحش وبعد أن مكنته الحياة من إنجاب هذه الذرية النابضة بالحياة والحركة من الظباء والنعام والبقر . وإذا

---

١ — حفزت: دفعت . زايلها السراب: لاحت خلال قطع السراب الأثل شجر ضخم . الرضام الحجارة العظام .

كانت صورة اللهفة والإحساس بلوعة الفراق قد غطت على الجانب الآخر من الصورة فغمرت الجو كله بغلالة من الحزن فإن ذلك لاينفى — ما نحسه من دفعة الحياة وإرادة البقاء التى ظهرت جلية واضحة فيما بعد المقطع الغزلى من أبيات . وإذا كان الحزن قد غمر الشاعر عندما أحس بمعانى الزوال والفراق والعدم، فقد أعقبت هذه الموجة من الحزن موجة أخرى أمكنها أن تشد من عزيمة الشاعر وأن تدفعه إلى مجابهة الواقع فى كثير من الحـــزم والقوة وإرادة البقاء والانتصار على الحياة .

تظهـــر لنا تلك الموجة العاطفية الجديدة عندما يرى الشاعر ألا سبيل إلى الاسترسال فى هـذا الحنين الذى لا طائل تحته ، وعندما يجد أن التعلق بامرأة أمعنت فى الفـراق وأوغلت فى الرحـلة والانتقال من مكان إلى آخر أمر لايجدى عليه فتيلا بل هو ضرب من الحمـــق وخطل من الرأى . وإذا الشاعر يحاول ما استطاع أن يقاوم الشعور بالهزيمة ، وأن يمضى فى طريق الحياة مخطى ثابتة مرة أخرى :

بل ما تذكر من نوار وقد نأت ... وتقطعت أسبابهـــا ورمامهـــا
مرية حلت بفيـــد وجاورت ... أهـل الحجاز فأين منك مرامها(١)
بمفارق الجبـــلين أو بمحجر ... فتضمنتهـا فـــردة فرخامهـا (٢)
فصوائـق إن أيمنت فمظنـــة ... فيها وحاف القهـــر أوطلخـامها

---

١ — مرية : منسوب الى مرة وفيد بلدة معروفة .

٢ — يعنى بالجبلين جبلى طيء أجأ وسلمى . والمحجر جبل آخر ،وفردة جبل منفـرد ورخام أرض متصلة بفردة .

٣ — صوائق موضع معروف باليمن وكذلك وحاف القهر وطلخام

فانقطع لبانـــة من تعرض وصله ولشر واصل خلة صرامها (١)
واحب المجامل بالجزيـل وصرمه باق إذا ظلعت وزاغ قوامها (٢)
بطليح أسفار تركن بقية منهـا فأحنق صلبهـا وسنامها (٣)

فالشاعر فى الأبيات السابقة يصحو فجأة على الحقيقة الواقعة — فيجد نفسه قد أسرف فى الحنين وتعلق بالذكرى، حتى كاد ذلك الحنين وتلك الذكرى أن يملكا عليه أمره كلـــه ، فى الوقت الذى هجرته فيه صديقته نوار وأصمت فى الهجرة ، وقطعت كل مابينها وبينه من صلات . بل لقد بلغ من قطيعة هذه المرأة له أنها لم تلقه عند مكان معلوم . فقد حلت بنجد وجاورت أهل الحجاز ، ولو أنها وقفت فى هجرتها وانتقالها عند هذين المكانين لهـــان الأمر ، ولكن الذى زاد الأمور تعقيدا أنها ما كانت تحل بهذين المكانين حتى تركتهما إلى مفارق الجبلين، بل ويغلب على الظن أن تكون عند نزولها بهذين المكانين قد ترددت على فردة ورخام وهما أرضان متصلان بجبلى أجا وسلمى ، ومن يدرى ؟ لعلها أن تكون قد تركت كل هذه الأماكن وانحدرت نحو اليمن ، وإذا صح أن يكون المطاف قد انتهى بها إلى أرض اليمن فأغلب الظن أن تكون قد حلت بسوائق أو عرجت على وحاف القهر أو طلخامها . وهكذا ترى الشاعر وقد فقد كل أسباب الاتصال بصاحبته لم يعد أمامه غير الظن أو الرجم بالغيب ، فهو عـــلى الرغم من أنـــه لايعرف المـــكان الذى انتهت إليـــه أو استقرت فيـــه نواه يحدد الأماكن التى يحتمل أن تكون قـــد نزلت بهـــا .

---

١ — اللبانة الحاجة ، تعرض وصله تعرض للزوال — صرام النخلة قطعها .
٢ — الصرم القطيعة، والظلم الزيغ والميل.
٣ — الطليح : المعنى من كثرة الأسفار — أحنق صلبها انحنى

على أنه وإن كان يدعى معرفة الأماكن التى تحل بها لايستطيع أن يزعم بأنه على يقين مما يقول ، وإنما هى مجرد احتمالات .

ومهما يكن من شىء فإن الذى يريد الشاعر أن ينتهى إليه من هذه الأبيات هو انقطاع أمله فى الاتصال بصاحبته التى أوغلت ، متعمدة ، فى البعد عن صاحبها وأسرفت فى القطيعة حتى لم يعد هناك مايدعو الشاعر إلى الحفاظ عليها أو حتى فى الاسترسال فى حنين أو لهفة لاجدوى من ورائهما . بل لقد أصبح من خطل الرأى أن يتمسك الشاعر بعلاقة لم يعد لها وجود حقيقى فقد تقطعت جميع الخيوط التى تربطه بصاحبته وأصبح التعلق بها ضربا من السفه على حد قول الأعشى :

أرى سفها بالمرء تعليق لبـــه بضـالية خود متى تـدن تبعد

ومن هنا عقد الشاعر العزم على أن يقطع صلته بنوار ، وأن يمضى فى سبيله مجابها الواقع ومنتصراً عليه ، غير هاب بكل ما يلاقيه من مظاهر التحدى فيقول فى صرامة وحزم :

فاقطع لبانة من تعرض وصله ولشر واصل خلة صرامها (١)
واحب المجامل بالجزيـل وصرمه باق إذا ظلمت وزاغ قوامها (٢)

---

١ — اللبانة الحاجة — تعرض وصله : تعرض للزوال والانتقاض — ولشر واصل خلة صرامها أى شر من وصل صديقا أو حبيبا من قطعه .

٢ — واحب من يجاملك وصانعك بالود والمحبة ، أما من ظلمت خلته ومال عن الصداقة فاقطع علاقتك به .

بطليح أسفار تركن بقية منها فأحنق صلبها وسنامها (١)

وهنا ينتقل لبيد إلى القسم الثانى من معلقته وهو القسم الذى يصور فيه ناقته ، ولقد استطاع لبيد أن ينتقل من الغزل إلى وصف الناقة بشىء كثير من اليسر ، بل إن الانتقال إلى الناقة ليكاد يكون مع التدرج الذى سارت فيه أبيات القصيدة أمراً لا مفر منه ، ومن هنا جاء التحام القسم الأول بالقسم الثانى من القصيدة على نحو لا نراه إلا لماما فى القصيدة القديمة . فقد عودنا أغلب الشعراء الجاهليين أن ينتقلوا من الغزل إلى وصف الناقة فى غير تمهيد وبدون سبب مقبول على نحو ما رأينا عند النابغة فى مطولته التى مطلعها :

يادار مية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأبد (٢)

فنرى الشاعر يقطع كلامه وينتقل من وصف الديار إلى وصف الناقة بطريقة مفاجئة . فبعد أن يفرغ من الأبيات الستة الأولى التى وصف فيها بقايا الديار بعد أن هجرها أصحابها ، وبعد أن صيرتها الأيام أثرا بعد عين ، وحولها الزمن إلى مصيرها المحتوم ، وأخنى عليها الذى أخنى على لبد يقول :

فعد عما ترى إذ لا ارتجاع لـــه وانم القتود على عيرانة أجد (٣)

وهكذا ينتقل النابغة إلى الناقة بطريقة تجعلك تحس بسلطان التقليد وصرامته حتى ليخيل إلى القارىء أحيانا أن الشاعر فى انتقاله من غرض إلى غرض

---

١ ــ طليح أسفار الذى أهبته الأسفار (يعنى الناقة) التى لم تترك الأسفار منها فيه جسد ضامر لكثرة تنقلها وارتحالها .

٢ ــ أقوت خلت .

٣ ــ وانم القتود على عيدانة : ضع عيدان الرحل على ناقة تشبه العير .

إنما يلي حاجة التقليد المفروض على بنية القصيدة القديمة أكثر من تلبية لحاجة في نفسه يريد أن يفرغ منها أو يشفيها . ومن هنا ثارت المناقشات حول الانتقال المبتور بين أقسام القصيدة القديمة وأسبابه ، ومن هنا أيضا أفسح القصيدة القديمة المجال أمام النقد الحديث للكلام عن تمزق أوصال القصيدة، وتفكك أقسامها. وعلى الرغم من أن الانتقال إلى الناقة في القصيدة القديمة كان نوعا من التفريج من إصر الخيبة التي انتابت الشاعر عندما وقف على الديار الخاوية، وعلى الرغم من أن بعض القصائد القديمة قد أفصحت عن هذه الحقيقة على نحو ما فعل الحارث بن حلزة اليشكري، عندما ذكر أن ركوبه لناقته هو سبيله للتعزية عن فجيعته في صاحبته والتسلية عن همومه بفقدانها إذ يقول:

غير أني قد أستعين على الهم إذا خف بالثوى النجاء (١)
بزفوف كأنها هقلة أم رئال دوية سقفاء (٢)

نقول على الرغم من أن الانتقال من الغزل إلى الناقة في القصيدة القديمة قد كان أمرا تدعو إليه طبيعة الأشياء، فالشاعر نفسه راكب ومرتحل ومار بالديار وعابر ، والرحلة نفسها بعد الوقوف على الديار أمر مفروغ منه فهي السبيل الوحيد للتعزية والتسرية عما أصاب الشاعر من هموم .

تقول على الرغم من هذه الحقائق التي قد تفسر لنا الأسباب التي دعت

---

١ ــ الثوى المقيم . النجاء المسرعة في السير .

٢ ــ الزفوف الناقة السريعة، الهقلة: النعامة الرأل ولد النعامة ــ والدوى المنسوب الى الدو وهو المفازة سقفاء عالية .

إلى الانتقال من الغزل إلى وصف الناقة فإن الشعراء كانوا كثيرا ما ينتقلون إلى الناقة بطريقة مبتورة ومفاجئة . وقد يعزى بعض هذا الانتقال المفاجىء المبتور من الغزل إلى وصف الناقة إلى كراهية الشاعر القديم للاسترسال فى الحنين والبكاء على الحبيبة ، وإذا كان البدوى فى الجاهلية يعد ذلك ضربا من الجهل وسفها من الرأى لايليقان به ، وحتى إذا كان لابد من الوقوف على الديار والبكاء عليها والحنين إلى أصحابهـــا فلا ينبغى أن يصرف ذلك الشاعر عن هدفه الأصلى الذى هو السعى نحو المجد ، وحث الخطى فى طريق الحياة بصبر وعزم . ومن أجل هذا يمكننا أن نفهم لماذا قطع النابغة الغزل فى مطولته وانتقل منه سريعا إلى ناقته فى بيته الذى أشرنا إليه سابقا والذى يقول فيه :

فعد عما ترى إذ لا ارتجاع لـــه وانم القتود على عيرانة أجـــد

وعلى ضوء هذا يمكننا كذلك أن نفهم بيت الأعشى :

أرى سفها بالمرء تعليق لبـــه بغانية خـــود متى تدن تبعد

واصل هـذا أيضا هو الذى دفع الأعشى إلى أن يخاطب صاحبته سمية التى رحلت غاضبة من غير عذر تبديه على هذا النحو الصارم فى أوله :

رحلت سمية غـدوة أجـــالها غضبى عليك ، فما تقول بدا لها
هـذا النهار بـدا لهـا من همها ما بالهـــا بالليل زال زوالهـــا
سفها ، وما تـدرى سمية ويحهـا أن رب غانية صرمت وصالها

ومع ذلك ، فنحن مع تقديرنا وفهمنا للأسباب التى جعلت وصف الناقة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يأتى من حيث ترتيب أجزاء القصيدة بعد الوقوف على الديار والبكاء عليها، ومع إدراكنا للأسباب التى قد يعزى إليها الانتقال المفاجىء أو المبتور من المقطع الغزلى إلى وصف الناقة، فإننا نرى ضرورة الإشارة إلى أن معلقة لبيد قد استطاعت أكثر من غيرها أن تهيئ للانتقال من الغزل إلى وصف الناقة بطريقة جعلتنا لانحس بالفجوة التى كثيرا ما اعترضت القارىء وهو يتابع القراءة فى القصيدة القديمة متنقلا فيها من غرض إلى غرض

فها هو لبيد بعد أن عقد العزم على قطع علاقته بنوار يجد كل شىء يدعوه إلى ركوب ناقته والانتقال بها حيث يشاء . وما دامت نوار قد أعرضت عنه فلا أقل من أن يقابلها إعراضا بإعراض . وكيف لا، وهو أكثر منها قدرة وأمضى عزما وأقوى على مواجهة الواقع فى عزم وتصميم .

أو لم تكن تدرى نوار بأننى وصال عقدت حبائل جذامها

هل هناك غير الناقة وسيلة لوصل الحبائل أو قطعها ، فليركب إذن ناقته وليمض بها ضاربا صفحا عن الماضى ، متخطيا كل ما يحول دون انطلاقه .

وهنا نأتى إلى القسم الثانى من معلقة لبيد حيث يجد القارىء نفسه أمام أكثر أجزاء القصيدة إمتاعا ، وأشدها تأثيرا بما تحمله من قدرة صاحبها على الإيحاء بالصورة والرمز ، والاستعانة باللغة وعناصرها فى خلق جو نفسى محدد، بحيث يجد القارىء نفسه أمام رؤية واحدة تريد أن تسيطر على الصورة الكلية للمقطعة . ويحس القارىء أن جوا أو عالما نفسيا خاصا يريد أن يفرض نفسه عليه ، فلا يملك إلا أن يتبعه مستمتعا به مشدودا إليه . بل إن القارىء ليتهم

نفسه بالتقصير ، وهو محق فى هذا الاتهام ، لو أنه وقف أمام هذه القوى الإيحائية موقف القارىء الذى يكتفى بالنظرة العابرة أو السطحية ، والذى يقف فى قراءته للشعر عند المعنى المباشر أو القريب . فلو أن الشاعر كان قد اكتفى بتصوير ناقته بالسحابة الصهباء التى خفت مع الجنوب جهامها ووقف عند حدود هذه الصورة الجزئية أو ما يشابهها لجاز فى هذه الحالة أن نهتم فى قراءتنا لهذه الصورة الجزئية بما يكون فيها من علاقات شكلية بين المشبه والمشبه به . ولقلنا إن هدف لبيد هو تشبيه سرعة سير ناقته بسرعة السحابة الحمراء التى أسقطت ماءها فهى أخف وأسرع ذهابا وحركة من غيرها . ولكن الشاعر لم يشأ فى تصويره لناقته أن يقف عند تلك المقطعة المحددة الثابتة، بل جاوزها إلى خلق عالم خاص تآزرت فى تكوينه جملة من الصور يجمعها خيط واحد يسهل على القارىء مع شىء من إمعان النظر أن يحققه ويمسك به .

من أجل هذا أبحنا لأنفسنا أن نتخذ فى تفسيرنا لهذا الشعر منهجا آخر غير المنهج الذى اعتاد قراء الشعر القديم أن يتخذوه . فهم يكتفون فى شرحهم للقصيدة وتفسيرهم لأبياتها بالمعنى الظاهرى القريب ، ولقد يحق لهم أن يسلكوا هذه السبيل لو أن ما بين أيديهم من الشعر يقف عند هذه الحدود القريبة الجزئية ، أما إذا كان فى القصيدة من وسائل الإيحاء والتعبير ما يمكننا من الوصول إلى أبعاد أخرى فلا يجوز أن نكتفى فى قراءتنا للقصيدة بالمنهج التقليدى وحده .

وإذا كان المنهج الذى اخترناه لدراسة هذه القصيدة يقوم أساساً على دراسة الصور مجتمعة ، وعلى محاولة الكشف عن معنى أعمق من المعنى الظاهرى

فما ذلك لرغبة منا فى اقحام منهج لا يمت بسبب وثيق إلى روح الشعر الذى ندرسه، وإنما اتجاه القصيدة ذاتها وطريقتها فى التصوير هو الذى يملى علينا هذا المنهج أو ذاك . وليس معنى هذا أن كل ما بين أيدينا من صور فى هذه القصيدة من هذا النوع الذى يحتاج إلى الكشف عن بعد ثان أو ثالث ، فمن الجائز أن نلتقى بكثير من الصور التى لا تحتمل فى تأويلها غير المعنى القريب ، عندئذ يكون من التعسف أن نذهب فى تأويلها إلى أبعد مما تحتمل. ومرد الأمر دائما السياق بين أيدينا وطريقته فى التصوير .

ودليلنا على ذلك أننا فى مواجهة هذا القسم من المعلقة نجد الشاعر قد صور ناقته فى صور ثلاث : الأولى منها من هذا النوع التقريرى الذى يقف عند حدود المشاكلة والمشابهة بين طرفى التشبيه ، ولا يتجاوز ذلك إلى إشاعة جو نفسى خاص . من أجل هذا جاء تصويرها لها محدودا بقدرتها ومدى ما فيها من إمكانات . تلك هى تشبيه الناقة بالسحابة الحمراء التى خف مع الجنوب جهامها . فكان كل ما يريده الشاعر من هذه الصورة هو تشبيه سرعة الناقة فى سيرها بسرعة السحابة الحمراء التى أسقطت ماءها فأصبحت بذلك أخف وأسرع من غيرها . ولكننا عندما ننتقل إلى الصورة الثانية التى يصور فيها لبيد ناقته بالأتان الوحشية فإننا نجد أنفسنا أمام نوع آخر من الصور الثالثة التى يعمل على إشاعة جو نفسى خاص . وكذلك الحال فى الصورة التى يصور فيها لبيد ناقته بالبقرة المسبوعة التى أكل السبع ولدها والتى تكشف لنا عن قصة من قصص الصراع الدامية فى مجابهة تحديات الحياة والطبيعة ومحاولة التغلب عليها . وطبيعى أن يكون منهجنا فى دراسة الصورتين الأخيرتين غير منهجنا فى دراسة الصورة الأولى ، وإلا فإننا نكون قد أفقدنا ما فى ألفاظ الصورتين

الأخيرتين من إيحاءات رمزية . هـذا فضلا عما تتعرض له هذه الطريقة من أخطاء أخرى قد تحجبنا عن الحقيقة ، أو تحول بيننا وبين إدراك ما وراء الصورة من إحساس داخلي قد يكون له دوره فى إبراز اللاوعى الفردى أو الجماعى للشعر الذى ندرسه ، على نحو ما رأينا فى صورة الدار وما رمزت إليه من عواطف إنسانية وفردية عميقة .

والآن فلنتتبع أجزاء الصورة الثانية من صور الناقة ، ولنحاول إدراك الجو العام الذى تنطوى عليه .

لقد بدأ لبيد بتشبيه ناقته بالسحابة كما عرفنا ثم أتبع هـذا التشبيه بتشبيه آخر جعل فيه ناقته أتانا وحشية قد حملت من فحل شديد الغيرة عليها ، يلازمها أينما تذهب ، يطارد عنها الفحول التى تهاجمها ويتعرض من أجل ذلك لكثير من العنت والشدة . فعلى جسده من آثار العض والضرب ما غير لونه وأحاله إلى جسد مقشور من كثرة العض والكدم .

على أن هـذه المعركة التى دارت بين هـذا الفحل وبين غيره من الحمر الوحشية لم تصرفه عن العناية بالأتان . فقد حرص على أن ينأى بها بعيدا عن الأماكن التى تتعرض فيها لمطاردة الحمر الأخرى ، فيرتفع بها فوق الآكام والصخور ، وقد زاده شغفا بها وغيرة عليها ما رآه من عصيانها وتمنعها عليه وهى تجتاز هـذه المرحلة بين الحمل والوحام وقد كانت من قبل سمحة طيعة . بعث هذا كله الشك فى قلب الحمار فاعتلى بها مكانا مرتفعا حتى يتيسر له أن يرقب من هذا المكان كل من عساه أن يكون مستترا أو مختفيا بأعلام الطريق من الصيادين ، وحتى يجنب أتانه التعرض لأى خطر او إصابة ، وحتى يكونا معا

منعزلين وبعيدين عن مزاحمة الفحول الأخرى ومضايقتها لهما .

وتظل الأتان وفحلها فوق هـــذه الربوات المرتفعة المعشبة سعيدين بهذه العزلة وبما يطعمان من نبات رطب ، وتمضى شهور الشتاء الستة وهما على هذه الحال من السعادة يكفيهما الرطب من النباتات عن طلب الماء ، فلم يكن بهما حاجة إليه . حتى إذا انقضت شهور الشتاء الستة وحل الصيف ، وتحركت رياحه الحارة . وأصاب الشوك حوافر الأتان وفحلها لم يكن هناك مفر من التفكير فى الماء ، فقد أصبح الآن ضرورة لا مناص منها . ويتشاور الأتان وفحلها فى الأمر ويطول تشاورهما ولكنهما لا يلبثان أن ينتهيا فى تفكيرهما إلى رأى محصد محكم فيعقدان العزم على الانطلاق بحثا عن مورد ماء .

وتدب فيهما دفعة الحياة من جديد . وتتملكهما إرادة واحدة . ويندفعان فى سرعة الريح ، يتجاذبان معا فى عدوهما نحو المـــاء غبارا كثيفا ممتدا كأنه ثوب ، أو كأنه دخان نار مشتعلة قد هبت عليها رياح الشمال فزادتها اشتعالا ، وخلط بها من الحطب الغض ما جعل دخانها يتكاثر ويمتد . على أن سعى الأتان وفحلها نحو الماء لم يصرفهما عن الحب فيها ما يزالان على ماهما عليه من مودة ورحمة ، ولم يفتر حرص الفحل على أتانه وخوفه عليها حتى أثناء العدو . فهو حريص على أن تظل الأتان أمامه فإن تأخرت عنه دفعها إلى الأمام خشية أن تتراخى عنه فيفقدها . وما يزالان كذلك حتى يبلغا النهر الذى يريدان ، إلا أنهما فى اندفاعهما نحو الماء ولهفتهما عليه يمضيان فى هذا النهر حتى ينتهيا فيه إلى عين ممتلئة بالمـــاء فيشقاها فرحين بها ، وقد أحاطها غاب من القصب الكثيف المتجاور . على أن بعض هذا القصب قد أحالته الرياح وصرعته ، أما بعضه الآخر فما يزال قائما .

او ملسع وسقت لأحقب لاحه ... طرد الفحول وضربها وكدامها(١)
يعلو بها حدب الإكام مسحج ... قد رابه عصيانها ووحامها(٢)
بأحزة الثلبوت يربأ فوقها ... قفر المراقب خوفها أرآمها(٣)
حتى إذا سلخا جمادى ستة ... جزءا فطال صيامه وصيامها(٤)
رجعا بأمرهما إلى ذي مرة ... حصد . ونجح صريمة إبرامها(٥)
ورمى دوابرها السفا وتهيجت ... ريح المصايف سومها وسهامها(٦)
فتنازعا سبطا يطير ظلاله ... كدخان مشعلة يشب ضرامها(٧)
مشمولة غلثت بنابت عرفج ... كدخان نار ساطع أسنامها(٨)
فمضى وقدمها وكانت عادة ... منه إذا هي عردت إقدامها(٩)

---

(١) ألمت الأنان : أشرف طبيها بالمين ، وسقت : حانت ، الأحقب : البعير ، لاحه : غير لون جلده .

(٢) حدب الأكام : ما انحدر دب من الصخور ، المسحج الخدش العميق .

(٣) الأحزة : جمع حزيز وهو مثل القف ، والثلبوت : موضع بعينه ، ربأت القوم : كنت ربيئة لهم ، القفر : الخالي ، المراقب : الموضع الذي يقوم عليه الرقيب ، الأرآم : أعلام الطريق .

(٤) جمادى : اسم للشتاء سمي به لجود الماء فيه ، جزءا : صاما

(٥) المرة : القوة ، الحصد المحكم ، والصريمة العزيمة

(٦) الدوابر : مآخير الحوافر ، السفا : الشوك ، السوم والسهام : شدة الحر .

(٧) تنازعا : تجاذبا ، السبط : الممتد الطويل .

(٨) مشمولة . هبت عليها ريح الشمال ، غلثت . خلطت ، العرفج . ضرب من الشجر ، الأسنام : جمع سنام .

(٩) التعريد : التأخر والجبن .

فتوسطا عرض السرى وصدعا مسجورة متجاورا قلامها(١)
كحفوفة وسط اليراع يظلها منه مصرع غابة وقيامها(٢)

وبهذه الأبيات الأحد عشر تنتهى الصورة الثانية لوصف الناقة . وما نظن أن أحدا ممن يقرأ هذه الأبيات بقادر على أن ينصف الشعر القديم ويعطيه حقه مالم يقف عند هذه الصورة المتكاملة الأجزاء ويسأل نفسه : أجاءت قصة الأتان هذه التى رواها علينا لبيد مستعينا فيها بهذه العناصر التى جمعها الواحد إلى جوار الآخر لمجرد التصوير الخارجى لصفحة من حياة البادية ؟ وهل كان تشبيه الناقة بالأتان الحامل وما كان بينها وبين فحلها من علاقة حية ، وما كان بين الفحل وغيره من الفحول من صراع ، وما تردد فى القصة كلها من معانى الغيطة بالحياة والتمسك بها والدفاع عنها ، هل جاء هذا كله من أجل التعبير عن سرعة الناقة ؟ وأنها فى قوة احتمالها وقدرتها على السير والجرى أشبه بهذه الأتان وفحلها ؟ ألسنا نتجنى كثيرا على الشاعر وصوره إذا عاملنا هذه المقطعة الكاملة معاملتنا لصورة تقريرية مكونة من مشبه ومشبه به على نحو ما عاملنا به الصورة الأولى التى صور فيها لبيد ناقته بالسحابة الصهباء ؟ لا نشك فى أننا حينما نذهب هذا المذهب فى تفسيرنا لهذه الأبيات ، نغمط هذا الشعر الكثير من حقه علينا . وغنى عن البيان أن الصورة التى تكتفى بمجرد المقابلة بين طرفى التشبيه فى بيت واحد غير الصورة التى تنأى عن الشىء وشبيهه وتخرج إلى أفاق أرحب ، وتنقل القارىء إلى أجواء نفسية غير محدودة بمدلولات الألفاظ الحرفية إننا أمام صورة كهذه بحاجة إلى أن نأمل الأبعاد

---

(١) العرض : الناحية ، السرى : النهر الصغير ، والتصديم : التدفيق ، مسجورة : بين مملوءة ماء .

(٢) اليراع ، القصب ، والغابة . الأجمة ، والمصرع : المصروع .

الأخرى غير المباشرة التى تعمل الكلمات على إبرازها وذلك بتتبع أجزاء الصورة، وإدراك ما ينطوى وراء هذه الكلمات من إحساس موحد .

إذا اقتنعنا بهذه المقدمات فسيكون من الخطأ الفاحش أن نقتنع فى شرحنا لهذه الأبيات عند الحدود التى وقف عندها المفسرون السابقون الذين لم يروا فيها غير تشبيه ناقة لبيد بالسرعة والقدرة . وأنها إذا أطلقت ساقيها للريح فستكون فى سرعتها كهذه الأتان وفحلها عندما أطلقا كالسهم الخاطف بحثا عن غدير ماء .

كلا إننا هنا أمام أتان حامل ، وفى هذا رمز للحياة والخصوبة والنماء والميلاد . ثم إننا هنا أمام علاقة حية بين أتان وفحلها يمثلان قصة الصراع من أجل الحياة ، ومن أجل بقاء النوع . ويستنفدان طاقتهما وجهدهما فى تحقيق وجودهما وتقاوم إرادتها الحية كل ما يعترض طريقها من صعاب وعقبات . ثم يظفران فى النهاية بالحياة بعد أن ينتصرا على كل ما تتحداهما به الطبيعة . وإلا فما الذى يدعو الشاعر إلى تشبيه ناقته بأتان حامل ؟ وما قيمة الحمل هنا وما مفهومه ؟ ثم ما الذى يدعوه إلى اتخاذ الأتان وفحلها محورا للقصة كلها ؟ ثم لماذا أو قفهما هذه المواقف بعينها : يقيمان معا ستة شهور يرعيان الرطب من النبات ويتعاونان على تجنب المخاطر ، ويفكران بعد انقضاء الشتاء فيما ينتظرهما من ظمأ إذا هما مكثا فى مكانها جامدين لا يسعيان ؟ أليس فى هذا كله ما يلفت الذهن إلى ضرورة تتبع ما وراء هذه القصة من إيحاءات ؟ ثم بقى أن نسأل أنفسنا ما علاقة هذا كله بوصف الناقة ؟ بل وما علاقة هذا كله بموقف الشاعر من الحياة ورؤيته لها ؟ ثم كيف استطاع وصف الناقة أن يرتبط على نحو ما بما ساد فى وصف الدار من مشاعر ، وبما سيقوله الشاعر عن نفسه فى القسم الأخير من القصيدة ؟ .

هذه وتلك أسئلة ينبغى أن تدخل فى اعتبار الناقد ، تؤجل الإجابة عليها حتى ننتهى من تحليل القصيدة جميعها ، فما زال أمامنا الكثير الذى يحتاج إلى تفسير . ومن ثم فقد وجب أن نؤجل الإجابة عن علاقة هذه الأجزاء بالأجزاء الأخرى حتى ننتهى من تحليل القصيدة كاملة .

ولا يكتفى لبيد فى وصف ناقته بهذا القسم الذى صور فيه ناقته بالأتان الوحشية والذى احتل نحو القصيدة أحد عشر بيتا ، بل اتبعه بقسم ثان يصف فيه ناقته بالبقرة المسبوعة التى أكل السبع ولدها . وسنرى من تحليلنا لهذا القسم أن ليس ثمة تناقض بينه وبين القسم الأول كما زعم صديقنا الدكتور مصطفى بدوى فى كتابه « دراسات فى الشعر المسرح » عندما قرر أن القارىء مضطر إلى الشعور بالتناقض العاطفى وانعدام الوحدة الشعورية بينها (١) .

على أن الذى دفع الدكتور بدوى إلى هذا الإحساس أنه فصل وصف الناقة عن القصيدة كلها . ولم يسلك المنهج الذى يكشف له عن الأبعاد الأخرى التى تنطوى وراء جميع أجزاء القصيدة . كما أنه لم يحاول وهو يتتبع موضوع الوحدة العضوية فى القصيدة القديمة أن يلقى نظرة شاملة على الشعر الجاهلى كله ، وما يمكن أن يشتمل عليه من تعبير عن اللاوعى الجماعى . وما تنطوى عليه صوره من إيحاء بواقع الصراع الذى يجابهه إنسان هذا العصر . ونحن مع إدراكنا بأن وحدة الصراع أو وحدة الشعر شىء ووحدة الصورة العضوية شىء آخر إلا أن دراسة الشعر الجاهلى وإدراك اتجاهاته ، وما قد تنطوى عليه صوره من رموز مسائل تعين الباحث من غير شك على دراسته للقصيدة القديمة وتلقى كثيرا من الضوء على ما قد يبدو غامضا أو متناقضا .

---

(١) دراسات فى الشعر والمسرح ص ٨ ، ٩

فالدكتور بدوى يرى أن التناقض قائم بين الصورتين صورة الأتان الوحشية وصورة البقرة المسبوعة . وقد أتاه هذا الإحساس من أن صورة الأتان الوحشية تنبض بالأمل وتفيض بالإشراق والبهجة بينما تثير صورة البقرة المسبوعة جوا حزينا كئيبا يشتد فيه الإحساس بالمأساة والرعب أمام حقيقة الحياة . وهذا صحيح إلا أننا عندما نقف فى تحليلنا للصورتين عند إدراك هذا وحده نكون قد ظلمنا الشاعر . فعلى الرغم من أن الصورة الأولى تختلف عن الصورة الثانية فى الظلال والأدوات والألوان ، وعلى الرغم من أن فى الأولى فرحة بالحياة وإنتصارا على تحدياتها ، وأن فى الثانية إحساسا بوحشة الحياة وقسوتها وجزعا من فداحة الموت وفظاعته ، فإن فى الصورتين معا هذا الصراع الحى من أجل البقاء والانتصار على الموت . وعاطفة الصراع هذه من أجل الحياة هى الجانب المشترك فى الصورتين وهى الغاية التى تهدف إليها المقطعتان ، بل إنها النواة الأساسية والمحور الذى تدور عليه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها ، ونقطة التجمع الأخيرة التى تلتقى عندها أجزاء القصيدة كما سنرى . ولو كنا نعالج القصيدة على النحو الذى ينظر للعمل الفنى نظرة كلية لما وجدنا على الإطلاق أى تناقض بين معانى الحياة والخصوبة واللذة التى تسود المقطعة الأولى لوصف الناقة ، وبين معانى الأسى والوحشة والدفاع عن النفس التى تسود المقطعة الثانية ، طالما كانت العاطفتان معا تمثلان موقفا واحدا يقفه الشاعر من الوجود . وطالما كانت كل عاطفة منهما تكمل الأخرى ويكونان بمثابة الجانبين المتقابلين لشىء واحد . وكما تتحقق الوحدة فى العمل الفنى من التطابق بين العواطف فإنها تتحقق كذلك من التباين والتقابل . ومن القصائد ما يمكن أن ينشأ بين أجزائها كثير من التجاذب والمقاومة والصراع . ولكن البناء الكامل هو الذى يستطيع أن يباغ بهذه المواد المتصارعة

المتباينة درجة عالية من التوازن بحيث يصل فى النهاية إلى العمـــل الذى تنصهر فيه جميع الأجزاء وتعطى فى النهـــاية أثراً واحـــداً لا أثرين . ومن ثم، فليس يفزعنا أن نجد تناقضا بين أجزاء القصيدة الواحدة طالما كان التوازن قائما بين هذه المتناقضات . بل إن من النقاد المحدثين من يعتقد أن بناء أحسن القصائد هو بناء تناقض (١) ذلك لأن التوازن بين الدوافع المضادة الذى هو فى رأى ريتشاردز أساس الاستجابات الجمالية ذات القيمة العظمى يعمل على تنشيط أجزاء من شخصيتنا أكثر مما تعمله التجارب المقصورة على انفعال محدود.

والآن فلنمض إلى مقطعه البقرة المسبوعة التى تمثل القسم الثانى من وصف الناقة لنرى إلى أى حد إستطاع هذا القسم أن يلتحم مع سابقه . وأن ينصهر مع سائر الأجزاء فيعطى أثرا كليا واحدا يتماشى مع ما يسود القصيـــدة كلها من إحساس .

ينقلنا لبيد من صورة الأتان الوحشية إلى صورة البقرة المسبـــوعة بهذا البيت من الشعر يؤكد فيه أننا أمام ناقة واحدة لا ناقتين على الرغم من تغير الصورة وذلك حين يقول عقب إنتهائه من صورة الأتان الوحشية :

أقتلك أم وحشية مسبوعة خذلت وهادية الصوار قوامها (٢)

فى الاستفهام الذى يطالعنا فى أول البيت دليل على أن ما أضفته الصـــورة الأولى على ناقته من المعانى لم يكفه ، ولم يبلغ عنده ما يريد . فما تزال الصورة بقية ، وما يزال فى النفس من المشـــاعر الدفينة ما يحتاج إلى الإفصـــاح

---

١ — فن الشعر ص ٢١٠ ، مبادىء النقد الأدبى ص ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢

٢ — المسبوعة : التى أصابها السبع بافتراس ولدها ، خذلت : تركت ولدهـــا ولحقت بالقطيـــع ، الهادية : المقدمة ، الصوار : القطيـــع من بقر الوحش.

فإذا كانت ناقتى تشبه الآتان التى صورت لك من أمرها ما صورت ، فإنها كذلك تشبه البقرة المسبوعة التى افترس السبع ولدها حين خذلته وتركته وراءها وأسرعت لتلحق بمقدمة القطيع وترعى مع صواحبها من البقر .

وهكذا ترى أن البيت الشعرى الذى وصل بين المقطعتين يصرح بأن لدى الشاعر المزيد من الصور يريد أن يضيفها إلى ما سبق ، وأن ما مضى من الكلام لم يستوعب كل ما لديه ، حتى لكأنه يطالب القارىء أن يتأنى قليلا فما زال الكلام بقيه .

وما كادت هذه البقرة تمضى فى طريقها مع القطيع ترعى مع صديقاتها حتى اكتشفت أنها خذلت ولدها فعادت لتبحث عنه ، وأخذت تقطع المكان كله تروح فيه وتجىء ، وترسل صيحاتها هنا وهناك منادية على ولدها ، فتذهب صيحاتها سدى . فكم طافت ، وكم نادت ، وكم أطلقت من صيحات ولكن ولدها كان قد لقى مصرعه ، ولم يبق منه غير جثة ملقاة على الأرض قد عفرها التراب وأحال لونها الأبيض إلى لون رمادى ، وتجاذبت أشلاءها وبقاياها ذئاب مدربة على الصيد قادرة على الفتك بفريستها والنيل منها . فما كادت تغفل البقرة عن ولدها لحظة حتى اهتبلت الذئاب هذه الفرصة فانقضت على وحيدها فأهلكته .

ولكى يزيد الشاعر من إحساسنا بوقع المأساة وفظاعتها أضاف تلك الإضافة البارعة حين جعل الكارثة تقع بتدبير من قدر محتوم لا يملك أحد لدفعها ولا رداً ، وحين جعلها تقع فى لحظة غفلة قصيرة كانت البقرة فيها مشغولة عن ولدها ، وحين أشار إلى عجز أية قوة عن دفع الموت بقوله :

« إن المنايا لاتطيش سهامها » قاصدا أن يشير فينا الإحساس بفظاعة المأساة التى لم يكن ثمة سبيل إلى الفرار منها أو تجنبها .

خنساء ضيعت الفريرَ فلم يرم ... عرض الشقائق طوفها وبغامها (١)
لمعفـــر قهـد تنازع شـلوه ... غبس كواسب لايمـن طعامها (٢)
صادفن منهـا عـــرة فأصبتهـا ... إن المنـايا لاتطيش سهامها (٣)

ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى تتبع اللحظات التى عاشتها البقرة بعد فجيعتها . وإذا كل لحظة تمثل حلقة فى سلسلة من العذاب والكفاح والشعـــور بالوحشة والظلمة . فقد كانت ليلة رهيبة حقا تلك التى قضتها البقرة عقب موت ولدهـا ، ليلة تعاونت فيها مظاهر الطبيعة على إشاعة هذا الجو الحزين ، وشاركت فى إسدال سحب من الهموم انتشرت فى الجـــو كله فأكسبته ظلالا حالكة . ولقد نجحت كلمات الشاعر وصوره فى الإيحاء بهذا كله اللهم إلا إذا استثنينا شطرا واحدا من بيت لم يراع الشاعر فى كلماته ما ينبغى للجـــو الحزين الذى أشاعته المقطعة كلها . فعندما صور الشاعر الليلة التى باتتها البقرة عقب مصرع ولدها بأنها ليلة مظلمة كئيبة مكفهرة قد تراكمت فيهـا السحب ولم ينقطـــع عنها المطر ، ما كان يليق به أن يصف هذا المطر بأنه مطر ترتوى الخمائل منه . ولا يخفى أن ذكر الرى أو الارتواء ، وذكر الخمائل أيضا أمر يتنافى مع الجو العام

---

١ ــ الخنس : تأخر فى الأربية والفرير : ولد البقرة الوحشية
والبغام : صوت رقيق
٢ ــ العفر والتعفير : الإلقاء على العفر وهو أديم الأرض . والقهد : الأبيض
والتنازع : التجاذب الغبس الكواسب : الذئاب الرمادية اللون التى لاينقطع طعامها
٣ ــ لاتطيش : لاتنحرف

الذى يسود المقطعة كلهـــا ، الأمر الذى قد ينقلنا من الظلال الحزينة إلى ظلال أخرى بهيجة ولقد كنا فى غنى عـــن تعقيبه عـــلى المطر بأنه مصدر الرى ، وكان الأولى بالشاعـر أن يستمر فى تصوير الليلة الحـــزينة بأنغام وألوان لا تخالطها أى ومضة من الضياء أو الإشراق . فلو أن الشاعر حـذف الشطر الثانى من البيت الذى يقول فيه :

باتت وأسبل واكف من ديمة يروى الخمائل دائما تسجامها (١)

ومضى مباشرة فى تصويره للآلام التى عانتها البقرة من هذه الأمطار المتلاحقة التى لم تنقطع طول الليل ، والتى تساقطت بكل ثقلها وبرودتها على ظهر البقـرة ، لو أن الشاعر مضى إلى تصوير هذه الآلام مباشرة ، ولم يصف المطـــر بكلمة « يروى الخمائل دائما تسجامها » لكان ذلك أليق بالسياق العام وأجدى فى التركيز على إشاعة الإحساس بالفجيعة التى تعانيها البقرة .

على أن الشاعر قد بادر فألحق بالبيت السابق بيتا أعاد إلينا ما كنا فيه من إحساس بالظلمة وذلك عندما قال :

يعلو طريقة متنها متـــواتر فى ليلة كفـــر النجوم غمامها (٢)

فقد نفى هذا البيت عن تلك الليلة كل مصدر من مصادر البهجة حين صورها بأنها ليلة قد أسدلت فيها الظلمـــة حجبا كثيفة لا تسمح بمبيص واحد من

---

١ ـ لواكف : للمطر الديمة : مطرة تدوم وأقلها نصف يوم وليلة

٢ ـ طريقة المتن : الخط من ذنبها إلى عنقها ـ كفر : غطى

المتواتر : المطر المتواصل

النور ، هذا فضلا عما فى صورة المطر المتواتر الذى ينصب على ظهر البقرة من دلالة على أن كل ما فى الطبيعة كان قاسياً ، وهكذا لم تكن الليلة إلا إنعكاسا لما فى أعماق البقرة من ظلمة وسواد .

ثم انظر بعد ذلك إلى موقف البقرة من تلك الليلة القاسية المدلهمة : لقد أخذت تبحث لها عن مكان تحتمى فيه من هذا المطر ، فلم تجد من سبيل إلا أن تدخل فى جوف شجرة ، ولكن أى شجرة تلك ؟ لقد كانت شجرة تقلصت أغصانها وانكمشت من شدة البرد . بل لقد كانت شجرة منبوذة عن سائر الشجر ، قد انتحت مكانا قصيا فهى قاعة تكاد تتجمد فى عروقها الدماء من شدة البرد ، تحس بالوحدة والوحشة بعيداً عن رفيقاتها من الشجر . وها هى كثبان الرمال التى تحيط بها من كل جانب لتشترك هى الأخرى فى الإحساس بفظاعة الموقف ، بل إن العدوى التى سرت من البقرة إلى الشجرة لتسرى بدورها إلى كثبان الرمال التى لا تقوى على التماسك فتنهار وتتساقط .

تجتاف أصلا قالصا متنبذا بمجوب أنقاء يميل هيامها (١)

فانظر كيف استطاع الشاعر فى بيت واحد كهذا أن يجمع كل هذه العناصر الإيحائية وكيف أمكنه أن يخلع على كل شىء يحيط بالبقرة من شجر وأغصان ورمال معانى الجمود والبرودة والتقلص والنبذ والانهيار . ثم أليست هذه المعانى كلها رموزا لما تعانى منه البقرة فى مأساتها تلك .

---

١ — الاجتياف : الدخول فى جوف الشىء النبذ : النحى
مجوب أنقاء : أصول كثبات الرمال الهيام : ما لا يتماسك من الرمال

ثم ما كان أغنانا عن هذا البيت الذى جاء عقب البيت السابق والذى أراد به الشاعر تصوير البقرة وهى تقف وحيدة فى هذا الظلام بعيدة عن رفيقاتها بالدرة أو بالجمانة البحرية التى انفصلت من عقدها فهى منفردة لا تستقر. ما كان أغنانا ونحن فى قمة الانفعال بما تعانيه البقرة من مشاعر الانبهار هذه أن نجعلها مضيئة فى وجه الظلام ، ومنيرة كالدرة ، فقد يؤثر هذا كله فى خيط الانفعال المتصل والذى يسود المقطعة كلها فيصاب بالتمزق أو التقطع وذلك حين يقول :

وتضىء فى وجه الظلام منيرة كجمانة البحرى سل نظامها (١)

وحشر مثل هذا البيت بين مجموعة من الأبيات تناقضه كلية من شأنه ان يقف كالصخرة فى طريق دفعة الانفعال السائدة التى تغمر المقطعة كلها . نعم لم يكن بنا حاجة إلى هذا البيت ، كما لم يكن بالشاعر حاجة إليه . وكان الأولى به أن يمضى فى سبيله كما كان . والدليل على أن ليس لهذا البيت موضع هنا أن الشاعر يعود بعده مباشرة إلى السيل العاطفى الذى كان يتدفق غامراً كل شىء بمياهه . فبعد أن صور الناقة فى تلك الليلة الرهيبة عاد ليتتبع خطاها فى براعة عندما أسفر الصبح ، فإذا ما انكشف الظلام وانحسر لم يزدها طلوع النهار إلا أسى ولوعة . وإذا خطواتها على الثرى خطوات مهزومة مقهورة لا تكاد تمشى حتى تتعثر ، لا تساعدها قوائمها على حملها ، وإن حملتها فهى تزلق بها على أرض هشة ورمال لا تتماسك لكثرة ما أصابها من المطر ليلا .

---

١ - وجه الظلام : أوله . الجمان والجمانة : درة مصوغة من الفضة

حتى إذا انحسر الظلام وأسفرت بكرت تزل عن الثرى أزلامها (١)

وفى هـذا البيت عودة إلى موجة الانفعال السائدة فى المقطعة وامتداد لها . ثم يواصل الشاعر التعبير عن جزع البقرة التى لم ينقطع حنينها لولدهـا ولهفتهـا عليه ، فهى منهمكة فى الجزع والضجر ، تروح وتجىء فى هـذا المكان لا تفارقه سبعة أيام بلياليها ، لا يرقأ لها جفن ولا تهـدأ لهـا ثائرة . حتى إذا يئست من اللقاء بولدهـا أخلق ضرعها الذى كان ممتلئا لبنا فصار إلى الجفاف بانقطـاع ولدها عنه . ثم يضيف الشاعر هذه الإضافة الرائعة التى استطاعت بإيحائها أن تملأ القلوب شجنا . وذلك عندما أراد أن يلفت الانتباه فى الشطر الثانى من البيت إلى أن الذى أبلى ضرع البقرة وأصابه بالجفاف وانقطـاع اللبن لم يكن الإرضاع أو الفطام ، فهى لم ترضع ولم تفطم وإنما فقدانها لولدها وانقطاع أملها فى لقائه هو الذى أبلى ضرعها :

حتى إذا يئست وأسحق حالق لم يبله إرضاعها وفطـامها (٢)

على أن سلسلة التحـديات التى تواجهها البقرة لم تشأ أن تنتهى عند هـذا الحـد ، فلم يزل أمامها شوط آخر تقطعه فى نضال مع الحيـاة والطبيعة ، وما يزال فى جعبة القدر من السهام ما يهدد أمن هـذه البقرة ، ويحتاج منها إلى مزيد من القـوة حتى تنهض من كبوتها وتقف على قـدميها وتمضى فى الطريق طريق الحياة بعزم جديد .

فـا كادت البقرة تنتهى إلى اليأس من لقاء ولدها حتى باغتها وهى فى

---

(١) الأنحسار : الانكشاف . الأزلام : القوائم

(٢) الإسحاق : الإخلاق ـ الحالق : المتلىء لبناً

خلوتها صوت خفى لإنسان ، فتسمعت إليه البقرة وتيقظت له جميع أحاسيسها وأفزعها هـذا الصوت وإن لم تعلم مصدره أو تتبين حقيقته ، ولـكنه يكفى أن يكون صوت إنسان حتى يبعث إليها كل هـــذا الرعب . فالإنسان داؤها والإنسان سقامها ، وهـــو عـدوها الأول الذى لا يفتأ ينتهز الفرص للقضاء عليها واقتناصها . ومن هنا غدت البقرة فزعـة قـــد شل الفزع حركتها فهى لا تستطيع أن تتحرك إلى الأمام أو إلى الخلف ، إلى اليمين أو إلى اليسار لأنهـا فقدت السيطرة على أعصابها من ناحية ، ولأنها لا تعلم موضع الخطر ، ولا من أين يأتيها الموت أمن أمام أم من خلف؟ من أجل ذلك بقيت فى مكانها جامـدة لا تتحرك .

فتوجست رز الأنيس فراعها ... عن ظهر غيب ، والأنيس سقامها (١)
فغدت كلا الفرجين تحسب أنه ... مولى المخـــافة خلفها وأمامها (٢)

على أن البقرة قد أدركت بغريزتها أن هـذه الوقفة الجـامدة التى وقفتها لن تنقذهـا من الخطر الذى يتربص بها . فلم تمض لحظـات حتى استجمعت كل ما لديها من إرادة فلم يعـــد للخوف أو لليأس مجال ، فأطلقت ساقيها للريح ، وانطلقت فى عـدو سريع . عندئذ أطلق الرماة وراءهـا سهامهم فلما ذهبت هذه السهام أدراج الرياح ، ويئس الرماة من أن ينالوها بسهامهم أطلقـــوا وراءهـا كلاب الصيد المسترخية الآذان الضامرة البطون فلحقتها الـكلاب ، ولـكن البقرة كانت قـــد أسرعت إلى الـكلاب فطعنتها بقرن كالرمح فى

---

(١) توجست : تسمعت الرز : الصوت . الأنيس والأنس والأنـاس والنـاس واحـد راعها : أفزعها .

(٢) الفرج : مابين قوائم الدواب . مولى المخافة : موضعها وصاحبها

حدته وطوله ، وقد أيقنت أنها فى موقف لا يجـــدى فيه التـردد أو الخـوف فانها إن لم تقتل الكلاب قتلها الصياد وكلابه . ولو أنها تراخت أو تأخرت لحظة واحدة لكان هذا التراخى كفيلا بالقضاء عليها . فهاجمت البقرة «كساب» وهى واحـــدة من تلك الكلاب التى تطاردها وألفت بهـا صريعة مضرجة بدمائها ، وما كادت الكلبة الثانية تكر على البقرة حتى لقيت هى الأخرى نفس المصير الذى لقيته الكلبة الأولى.

حتى إذا يئس الرماة وأرسلوا ... غضفاً دواجن قافلا أعصامها (١)
فلحقن واعتكرت لهـا مدرية ... كالسمهرية حدها وتمامها (٢)
لتذودهن وأيقنت إن لم تزد ... أن قد أحم من الحتوف حمامها (٣)
فتقصدت منها كساب فضرجت ... بدم وغودر فى المكر سخامها (٤)

وإلى هنا ينتهى القسم الأخير من وصف الناقة . وقد احتل من القصيدة سبعة عشر بيتا . ويهمنا بعد أن وقفنا عند جزئيات هذه القصة وتفاصيلها أن نؤكد أننا أمام تصوير لا يقف فيه البيت الشعرى منفصلا أو مستقلا عن سائر الأبيات، كما لا يمثل فيه البيت الواحد عالما قائما بذاته كما هو الشائع فى كثير من شعرنا العربى التقليدى، وإنما البيت الواحد يمثل خلية حية تعيش مع غيرها من الخلايا فى كيان عضوى واحد . وهو إلى حـــد كبير تصوير قريب من ذلك الذى

---

(١) الغضف من الكلاب : المسترخية الأذنات . الدواجن : المعلمات . القـــافل : اليابس أعصابها : بطونها

(٢) معكر : عطف ، المدرية : طرف قرونها

(٣) الذود : الكف ، أحم : قرب . الحتف : قضاء الموت

(٤) تقصدت : قتلت . كساب : اسم كلبة ، وسخام كذلك

نراه فى شعر القصائد ذات الوحدة العضوية التى يذكرها النقد الحديث كشواهد على البناء العضوى الحى . ورأينا كيف أن قصة البقرة المسبوعة تتدرج فى النمو وتتدافع الموجات العاطفية فيها حتى تبلغ نقطة تجمع واحدة .

وإذا كان فى الإحساس الذى يغمرنا عقب قراءة أبيات البقرة المسبوعة ماينافض الإحساس الذى يغمرنا من قراءة أبيات الأتان الوحشية، فإن هذا التناقض لا يمكن أن يمض دليلا على تمزق الخيط الواحد الذى يربط بين القصتين أو المقطعتين ذلك إذا أدركنا أن كلا منهما يمثل رؤية الشاعر الجاهلى للحياة وموقفه منها . فإذا كانت قصة الأتان الوحشية تمثل حب الحياة ، وقصة البقرة المسبوعة تمثل الخوف من الموت، فما حب الحياة والخوف من الموت إلا عاملان يتنازعان نفسا إنسانية واحدة ،ومن تفاعلهما معا يتحقق الصراع النفسى الذى ينطوى كما قلنا وراء كل صور القصيدة التى بين أيدينا كما ينطوى كذلك وراء كل نواحى النشاط التى يمارسها العربى البدوى وسط عالمه المحفوف بالمخاطر من كل جانب .

من أجل هذا نريد أن نقول للدكتور مصطفى بدوى بأن الوصف هنا وفى هذا النص بالذات، وهو النص الذى اتهمه الدكتور الناقد بانقسام العاطفة فيه وتفتتها وضياعها (١) نريد أن نقول له إن الوصف فى هذه المعلقة كما اتضح من تحليلنا السابق لشعر الطلل والرحلة ليست الاستعارة والمجاز فيه مجرد مظهر خارجى ، كما أنهما لا يستخدمان بهما هنا لمجرد التزويق والتنميق على حد قوله، وإنما لهما هنا دلالتهما الرمزية والإيحائية ، ومنهما نستطيع أن نستشف

---

(١) دراسات فى الشعر والمسرح ص ٧ ، ٨

موقف الشاعر من الحياة ، وأن ندرك كذلك علاقة الأتان الوحشية بالبقرة المسبوعة بالناقة ، وارتباط هذه الجزئيات كلها بالتأثير الكلى الذى تنتهى إليه القصيدة .

وإذا تركنا وصف الناقة بقسميها إلى ماتلا من أقسام أخرى فلن نخرج عن الإحساس العام المسيطر ، والذى نراه ينمو نموا داخليا متدرجا متنقلا من تصوير الدار الى وصف الناقة إلى فخر الشاعر بنفسه وبقومه .

وإذا كان الشاعر قد ترك وصف الناقة فهو لم يترك موقفه الذى ونفسه من الحياة، فما يزال هو الرجل الذى يضرب فى الأرض بعزيمة ثابتة لا تعرف الهزيمة. وما موقف البقرة المسبوعة التى انتصرت فى آخر الأمر على كل المعوقات إلا صورة أخرى من موقف الشاعر تجاه الحياة. وانظر إلى الشاعر بعد أن فرغ من وصف ناقته كيف يحدد لنا ملامح تلك الشخصية العربية المعتزة بذاتها القادرة فى تصميم على أن تحقق لنفسها أقصى ماتستطيع من انتصارات متخطية كل الحواجز .تلك النفس المتفجرة الزاخرة كجيش بألوية هى التى تراها من خلال تلك الأبيات المليئة بأنغام الحرية والسيادة والبطولة ، والتى تطالعك روحها من خلال كلمات الشاعر التى يوجهها لصاحبته ، والتى اتخذ منها منذ بدء القصيدة محاوراً يحاوره أو رفيقا يخاطبه ، ولا يفتأ يعود إليه بين الحين والحين يلقى إليه بكل ما فى صدره من مشاعر . يقول لبيد بعد أن فرغ من وصف ناقته :

فبتلك إذ رقص اللوامع بالضحى واجتاب أردية السراب إكامها (١)

---

(١) فبتلك : أي بتلك الناقة اللوامع : لوامع السراب لبست الأكام أردية السراب

أقضى اللبانة لا أفرط ريبة ... أو أن يلوم بحاجة لوامها (١)
أو لم تكن تدرى نوار بأننى ... وصال عقد حبائل جذامها (٢)
تراك أمكنة إذا لم أرضها ... أو يعتلق بعض النفوس حمامها

ثم يمضى الشاعر بعد هذا فى مخاطبة صاحبته نوار التى قطعت مابينها وبينه من علاقة بهجرتها له وانقطاعها عنه ، وهى لا تدرى أنهـا وإن كانت قد شغلت عنه بالرحلة والانتقال فهو كذلك مشغول عنها بأعمـاله وبطولاته ، فهـذه لياليه يقضيها فى سمر ممتع شهى يلتقى فيها بصفوة من أصدقائه يسمرون معـا يشربون الخمر ويستمعون للغناء . على أن هذا السمر ليس وحـده المقصود بالأبيات، وإنما المقصود هو مايطالعنا من ملامح شخصية لبيد أثنـاء قضاء تلك الليالى التى طالت ولذ فيها اللهو والمنادمة ، إنها شخصية الرجل الـكريم الذى إن استقبل ضيفانا لايدخر جهدا ولا مالا فى سبيل إكرامهم والاحتفـاء بهم ، إنه يقدم لهم الخمر ، ولـكن أية خمر ؟ الخمر التى امتنعت وعـزت وغلت على شاربها ، والتى لم يكن فى مقدور الرجل العادى أن يحصل عليها أو يقتنيها يسعى هو بنفسه فيظفر بما لم يستطع أحد أن يظفر به ،وينال مالم يكن فى مقدور غيره أن يناله،لا لأنه يدفع فى الخمر ثمنا غاليا فحسب ، ولـكن لأن له من القدرة ماتتحطم أمامها القيود :

بل أنت لاتدرين كم من ليلة ... طلق لذيذ لهوهـا وندامها (٣)
قد بت سامرها وغاية تاجر ... وافيت إذ رفعت وعز مدامها (٤)

---

(١) اللبانة : الحاجة (٢) الحبائل : العهود
الجذم : القطع (٣) ليلة طلق : ساكنة لا حر بها ولا قر
(٤) الغاية : الراية

أغلى السباء بكل أدكن عاتق أو جونة قدحت وفض ختامها(١)
بصبوح صافية وجذب كرينة بمـوتر تأتاله إبهـامها(٢)
بادرت حاجتها الدجاج بسحرة لأعل منها حين هب نيامها (٣)

فلو راجعت لغة هذه الأبيات وما تنطوى عليه من مشاعر لاستطعت أن تدرك من عباراتها « بل أنت لاتدرين » وكم من ليلة قد بت سـامرها « وغاية تاجر وافيت إذ رفعت وعز مدامها » إحساس الثقة بالنفس والاعتزاز بإرادة الانتصار ، ثم السخرية من موقف نوار التى ظنت أنها وحدها القـادرة على التسلى والتعزى بالرحلة والانتقال ، وهى لاتعلم كم لدى صاحبها من الطاقات والقدرات . وإذا تركنا هذا إلى مافى الأبيات من إشـارة مستمرة إلى الذات ومن الحديث عن النفس الذى يتضح من استخدام ضمير المتكلم فى (بت) و (وافيت) ثم فى (أغلى السباء) وفى (بادرت حاجتها) تحس بحاجة الشـاعر إلى شفاء مافى صدره من حماسة تلتمس من وسـائل الأداء اللغوية وعلى الأخص فى تـكرار ضمير المتكلم مايتناسب مع موقف الشـاعر الذى يحس بأن صاحبته نوار بحـاجة إلى أن تعلم ماخفى عليها من حقيقة وهو كثير : منها تلك الصورة التى رسمها للبوه وسمره والتى شـاهدناه فيها شهما كريما يغلى السباء ، ويبذل المال سخيا من أجل إمتـاع ضيوفه ، تدور عليهم كئوس الخمر ويستمعون إلى أنغام العود ترقصها جارية حسناء . ومنهـا صورته وهو يعد الموائد للفقراء والمحتاجين عندما يشتد البرد وتهب ريح الشمال . ويشعر النـاس

---

(١) أغلى السباء : اشتريت الخمر غالية . الأدكن : الزق الأدكن — والجونة السوداء

(٢) الكرينة : الجارية العوادة . الموتر : العود . تأتاله : تعالجه

(٣) بادرت حاجتها الدجاج : بادرت الديوك لحاجتى إلى الخمر
لأعل منها : لأشربها مرة بعد أخرى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بالحاجة إلى الدفء ، والجواد هو من استطـــاع فى يوم كهذا أن ينحر للناس الإبل فيجنيهم قسوة البرد وآلام الجوع :

وغداة ريح قد وزعت وقرة قد أصبحت بيد الشمال زمامها (١)

وأيام الشاعر سلسلة من البطولات ، فإذا كان هـــذا شأنه أيام اللهو والسلم حيث يجد الشاعر الوقت الذى يخلو فيه لنفسه ولصحبه ، فإن له أياما أخرى يكرس فيها وقته وجهده للدفاع عن القبيلة وحمايتها ، ويجد فى هذا مجالا آخر للتغنى بجانب هام من الفضائل الحميدة . فإذا كنا قد عرفنا الكـــرم مظهراً من مظاهر البطولة فكذلك كان الدفاع عن القبيلة فضيلة من أعلى فضائل هذا الشعب ، وشرفا يسمو إلى تحقيقه .

من أجل هذا يحس لبيد بالفخر والزهو حين يعرض علينا موقفه وقد دعاه الواجب للدفاع عن قومه كيف يسرع إلى جواده فيمتطيه وقد أرتدى ثيـــاب القتال واستعد للحرب ، وألقى بلجـــام فوسه على عاتقه حتى يصير له بمنزلة الوشاح ، وحتى يظل دائما على أهبة الاستعداد مهيئـا لركوب الفرس والانطلاق بها إلى حيث يريد . ولقد أراد أن يكون ربيئة لقومه يكشف لهم عن العـدو ويعرف أماكن تجمعه فيعتلى بفرسه جبلا عاليا ، قد تجمع حـوله فرق الأعـداء وقبائلهم ، وانتشر من جنودهم غبار كثيف أحاط بقمم الجبـــال ، ويظل هكذا فى مكانه هذا لا يبرحه ، يشرف منه على كل ثغرة وكل مكمن ، يعرف تحـركات العدو وغاياته ، ويعطى الإشارة لقومه متى وجد الحاجة الى ذلك . حتى إذا جاء الليل وانحـــدرت الشمس إلى مستقرها وانتشر الظلام

القرة والقر : البرد وزعت : كفت

ولم يعدبه حاجة الى الوقوف فى مكانه هذا ، فقد أسدلت ظلمة الليل ستارها على مواضع المخافة ،هبط من فوق التل وهو مايزال ممتطيا فرسه التى انحدرت به رافعة عنقها ، شامخة برأسها فى عزة وكبرياء حتى لكأن عنقها جذع نخلة عالية عجز عن ارتقائها والصعود إليها من يريدون قطع ثمارها .

ويطيب للشاعر أن يوجه انتباهنا إلى فرسه يصفها وقد انطلق بها فى عدو مثل عدو النعام . وهو حين يكلفها هذا العدو إنما يريد أن يعرض عليك صورة الفارس من خلال ما تراه على فرسه من صفات وسمات ، فهى فرس قوية نشيطة متدفقة فى جريها تطارد النعام فتسبقه ، وتتلق رحالتها من شدة الجرى ، ويبتل نحرها وحزامها من العرق ، وترفع عنقها نشاطا وهى تعدو حتى لكأنها تطعن بعنقها فى لجامها ثم إذا هى أطلقت الريح ساقيها كانت كالحمامة العطشى التى تسابق الريح باحثة عن مورد مـــاء . وإذا كان الشاعر قد ترك الحديث عن نفسه إلى الحديث عن فرسه فهو ما يزال يفخر بنفسه فارسا مغواراً . وما صورة الفرس المتوثبة نشاطاً إلا جزءاً من صورة الفارس نفسه .

ولقد حميت الحى تحـــل شكتى ... فرط وشاحى إذ غدوت لجامها (١)
فعلوت مرتقبا على ذى هبـــوة ... حرج إلى أعلامها قتامهـــا (٢)
حتى إذا ألقت يدا فى كـــافر ... وأجن عورات الثغور ظلامها (٣)

---

١ ــ الشكة : السلاح الفرط : الفرس المتقدمة السريعة
٢ ــ المرتقب : المكان المرتفع الذى يقوم عليه الرقيب . الهبوة : الغبرة
الحرج : الضيق جداً . القتام : الغبار
٣ ــ الكافر : الليل . وكفر : ستر

أسهلت وانتصبت كجذع منيفة ... جرداء يحصر دونها جرامها(١)
وفعتها طرد النعام وشله ... حتى إذا سخنت وخف عظامها(٢)
قلقت رحالتها وأسبل نحرها ... وابتل من زبد الحميم حمامها(٣)
ترقى وتطعن فى العنان وتنتحى ... ورد الحمامة إذ أجد حمامها(٤)

ثم ينتقل لبيد بعد ذلك ليعرض علينا موقفا آخر من مواقف البطولة . والبطل الحقيقى عندهم كما قلنا هو من تتمثل فيه صفات المروءة والبسالة والفداء ونكران الذات ، ولكن تحقيق هذه المعانى كلها لا يتم على الوجه السليم ، وفى المجتمع القبلى بالذات إلا إذا كان العمل البطولى معبرا عن إرادة الجماعة ونابعا من طبيعة القيم التى يحددها نظام المجتمع القبلى الذى لم يكن يستطيع الفرد فيه أن يعيش مستقلا بذاته ولذاته . فالفرد فى المجتمع القبلى خلية حية فى بناء عضوى متكامل . ولا يمكن لهذه الخلية إذا انفصلت عن كيانها أن تعيش ، كما لا يمكن للكيان القبلى أن يحتفظ بحياته وقوته وتماسكه إذا انفصلت خلاياها الحية عنه . ومن ثم كانت القبيلة بمثابة المجتمع الصغير الذى يتعاون كل أفراده على الحفاظ عليه والإبقاء على تماسكه حتى يضمن الحياة وعلى الأخص فى مواجهة الطبيعة بكل مافيها من قسوة وتحد وعنف .

ولبيد هنا إذا كان يفخر بنفسه فهو يفخر بقومه ، وإذا كان يفخر بقومه فإنما يفخر بنفسه . وليس أدل على أن التضامن فى الجماعة ضرورة

---

(١) أسهل : أتى السهل المنيفة : العالية الطويلة الجرداء : القليلة السعف
الجرام : الذى يقطع ثمار النخل ٥ ـ رفعتها طرد النعام ٥ كلفتها جرى النعام
(٣) الرحالة : شبه سرج يتخذ من جلود الأنعام . أسبل . أمطر . الحميم : العرق
(٤) الانتحاء . الاعتماد

تحتمها طبيعة المجتمع نفسه من هذه الصورة التى يعرضها علينا لبيد عندما يرى وفودا من القبائل قد تجمعت فى دار من دور الملوك حيث تعقد المناظرات والندوات يستعرض فيها كل وفد ما لدى قومه من بطولات . ويكون فيها كل وفد مستعدا للتصدى لأى هجوم أو نقد يوجه إليه من الوفود الأخرى . والبطولة فى هذه المناظرات إنما تتمثل فى قدرة كل وفد على الدفاع عن نفسه أمام عدوه ، وفى مدى براعته فى مجادلة الخصم والانتصار عليه . ومن ثم كانت هذه الندوات أشبه ما تكون بالمعارك ، على أن القتال هنا قتال بالكلمة لا بالسيف ، والمقارعة هنا بالحجة والبينة لا بالرماح والنبال : على أن مقارعة الحجة بالحجة بحاجة هى الأخرى إلى رجال أقوياء أشداء قادرين على المنازلة والمفاخرة . من أجل هذا جاء تصوير لبيد لهذه المناظرات تصويرا أقرب ما يكون إلى تصوير الحرب المادية التى يدخلها المحارب معداً بوسائل الدفاع وأدوات القتال . وهى كذلك نوع من المباراة على الشرف يرجى فيها النصر وتخشى فيها الهزيمة ، ومن لحقته الهزيمة فى شرفه فقد لحقه العار إلى الأبد .

وكثيرة غرباؤها مجهولة ... ترجى نوافلها ويخشى ذامها(١)
غلب تشذر بالذحول كأنها ... جن البدى رواسيا أقدامها(٢)
أنكرت باطلها وبؤت بحقها ... عندى ، ولم يفخر على كرامها(٣)

---

(١) كثيرة غرباؤها : رب دار كثرت غرباؤها . ترجى نوافلها : ترجى عطاياها يخشى ذامها : يخشى عيبها

(٢) الغلب : الغلاظ الأعناق . والتشذر : التهدد . والذحول : الأحقاد

(٣) باء بكذا : أقر بكذا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وانظر إلى البيت الثانى من هذه الأبيات كيف صور رجال هذه الوفود فى تفاخرهم بهذه الصورة المادية حتى لكأنهم يدخلون معركة حربية فهم غلاظ الأعناق يهدد بعضهم بعضا بالأحقاد والثارات . وهم ليسو بشرا بل هم أشباه جن فى ثباتهم للعدو ، وبراعتهم فى الإطاحة بخصومهم . والشاعر يدخل هذه المعركة واثقا من نفسه قادرا كل القدرة على إبطال دعاوى هؤلاء الوفود وإقرار الحق لنفسه . ومن كان هذا شأنه فى أى معركة وتلك همتـــه فلن يغلب وان يهـزم . وهكذا تنتهى أبيات هـذا الموقف الجديد كما انتهت سابقاتها بالنصر والغلبـــة وتحقيق السيادة والسيطرة التى هى أبرز الدلائل على قوة الصمود للحياة والتفوق على معاركها.

وإذا تركنا الموقف السابق إلى ما يليه فسنرى الشاعر يعود إلى إكرام الضيف من جديد، ولكن بصورة أدق وأكثر دلالة على إبراز الفضل والتفاخر ببـــذل العون. فهاهم الجيران والأضياف والغرباء وذوو الحاجة من المساكين والضعفاء، يأتون إلى داره حيث يجدون جفانا كثيرة ممتدة ومملوءة بالمرق والثريد ، ومكللة بقطع اللحم تقدم للفقراء إذا ما تقابلت الرياح وتناوحت واشتد البرق والصقيع، ولقد أفاض الشاعر فى التعبير عن كرمه وسعة باعه فى البذل والإنفاق عندما جعل هذه الجفان لكثرة مرقها كأنها الأنهار تخوض فيها الأيتام والمساكين ثم ينهلون من خيرها . ولا يفوتنا أن نشير كذلك إلى ما تتضمنه أبيات الكرم هذه من شهامة صاحبها الذى لا يدخر وسعا فى اختيار أكرم الذبائح وأنفسها ، لا يبخل بها بل يعمد إليها دون غيرها فينحرها لأضيافه ، فهذه الجزور التى يختارها أصحاب الميسر من دون سائر الإبل ليتراهنوا عليها يدعو هو بالقداح لنحرها للفقراء. وفى هذا ما فيه من شـــهامة تأبى على الشاعر أن ينحر من الإبل ما يكسبه من

الميسر والقمار . وإنما يدعو بالقداح ليسألها أى أبله يختار لينحرها لأصدقائه وضيفانه ، وهو يفخر هنا بأن ما ينحره إنما هو من حر ماله وليس من مال الغير. كما أن الذى ينحره من الإبل هى العاقر التى لا تلد لأنها أسمن من غيرها، والمطفل التى معها ولدها لأنها أنفس من غيرها . وهكذا يدفعنا لبيد مرة أخرى إلى قمة من قمم الشرف والسيادة عندما يعرض علينا صورة هذه الوفود الكثيرة التى تزدحم على داره واجدة ما لا تجده من الخير والرخاء حتى لكأنهم حين نزلوا بيته قد بلوا واديا خصيبا لا يمتنع عنه الرزق ولا ينقطع عنه الرخاء.

وجزور أيسار دعوت لحتفها ... بمغالق متشابه أجسامها(١)
أدعو بهن لعاقر أو مطفل ... بذلت لجيران الجميع لحامها (٢)
فالضيف والجار الجنيب كأنما ... هبطا تبالة مخصبا أهضامها(٣)
تأوى إلى الأطناب كل رذية ... مثل البليسة قالص أهدامها(٤)
ويكللون إذا الرياح تناوحت ... خلجا تمد شوارعا أيتامها(٥)

وليس غريبا أن يكون لبيد وبيت لبيد ملجأ اليتامى والأرامل ولكل

---

(١) جزور أيسار : جزور أصحاب الميسر . المغالق: سهام الميسر
(٢) العاقر : التى لا تلد . المطفل : التى معها ولدها
(٣) الجنيب : الغريب . تبالة : واد مخصب من أودية اليمن . الهضيم : المطمئن من الأرض .
(٤) الأطناب : حبال البيت . الرذية : الناقة الهزيلة الكليلة . البلية : الناقة التى تشد على قبر صاحبها حتى تموت . القالص : القصير . الأهدام : الأخلاق من الثياب
(٥) تناوحت : تقابلت . الخلج : جمع خليج وهو النهر الصغير

مسكينة ضعيفة ، ضيقة الحـــال ممزقة الثياب كأنها الناقة الهزيـلة الكليلة أو كأنها البلية وهى الناقة التى تشد إلى قبر صاحبها بعد موته وتظل هكذا عاجزة عن الكسب حتى تموت .

نقول ليس غريبا أن يأوى هـــؤلاء جميعا إلى بيت لبيد فهو المعروف فى الجاهلية بمروءته وكرمه وكثرة ما ينحر ويذبح لضيوفه وهو الذى وصفه المغيرة بن شعبة فيما يروى صاحب الأغانى بالأبيات الآتية .

أرى الجزار يشحـــذ شفرتيه ... إذا هبت رياح أبى عقيـــل
أشم الأنف أصيـد عامـــريا ... طويل الباع كالسيف الصقيل

وواضح من البيتين السابقين مـــدى شهرة لبيد فى الكرم ، فقد ذكـروا أنه كان قد أنذر فى الجاهلية ألا تهب صبا إلا أطعم (١) . من أجل ذلك دعـا المغيرة الناس أن يعينوا لبيدا بالنوق إذا هبت رياح الصبا حتى يتم الوفاء بنـــذره .

وبعـــد أن يخلص لبيد من تصوير مواقفه هـــذه المشهودة والتى كشفت عن شخصية عربية أصيلة بكل ما فيها من معانى السيادة والشرف والنضال من أجل تحقيق حياة أصلح،محتملة الخطوب ، مضحية بمـــا تستطيع ، نراه يخصص القسم الأخير من معلقته للفخر بقومه ، فيعدد لنا فى هـذا القسم مجمـــوعة من الفضائل التى إذا تقيمتنا الواحدة وراء الأخرى فلن تراهـــا تخرج فى مجموعها عن الصورة التى ألفناها للخلق العربى فى الجاهلية ، الخلق القادر على مواجهة الحياة بصلابة وعزم .

---

(١) راجع الأغانى حـ ١٤ ص ٩٧ ، ٩٨

فالجماعة القوية هى من كان فيها من الرجال من يستطيع أن يتجشم عظائم الأمور ، وأن يقمع الخصوم بالجدال ، ومن يحسن تقسيم الحقوق بين أفراد القبيلة ، ومن يقدر إذا ما ضاع حق من هذه الحقوق أن يسترده حتى لو احتاج الأمر إلى التضحية بحقوقه الخاصة ، ومن هو قادر على أن يعين قومه على الكرم بما يضربه هو من مثل فى التضحية والفداء . ومن كان سمحا فى طباعه راغبا فى كسب المعالى واغتنامها ، محافظا على تقاليد الأسرة وقيمها التى يتوارثونها أبا عن جد ، متأبيا على الدنايا . متحاشيا كل ما يلطخ العرض ويدنسه ، موفيا للأمانة ، ظافرا منها بأوفر حظ وأكبر نصيب . ساعيا فى الخير ، دافعا الأذى عن قومه ما استطاع ، فارسا مغوارا وحاكما عادلا ، كريما كالربيع ، عونا للجار ، وغياثا للمحتاج ، وفيا للعشيرة ، متفانيا فى تمجيدها والانتصار لها . ويكفى أن تقرأ أبيات هذا القسم الأخير حتى تتمثل على الفور صورة صادقة عن حياة العصر وقيمها . وليس من العسير على القارىء بعد أن يجمع كل صفة إلى أختها فى هذه الأبيات الأخيرة أن يلتقى فيها بتقاليد العصر السائدة ، وأن ينفذ منها خلال تضاعيف العرف والعادة ، وأن تتجلى له رؤية صادقة لجوهر الحياة وحقيقتها . يقول لبيد :

إنا إذا التقت المجامع لم يزل ... منا لزاز عظيمة جشامها (١)
ومقسم يعطى العشيرة حقها ... ومغذمر لحقوقها هضامها (٢)
فضلا، وذو كرم يعين على الندى ... سمح، كسوب رغائب، غنامها (٣)

---

(١) رجل لزاز الخصوم : يقرن بهم ليقهرهم

(٢) الغذمر والغذمرة : التغضب مع همهمة، والهضم : الكسر والظلم.

(٣) الندى : الجود والرغائب : جمع رغيبة وهى ما رغب فيه من الخصال الشريفة

من معشر سنت لهم آباؤهم ... ولكل قوم سنة وإمامها
لا يطبعون ولا يبور فعالهم ... إذ لا يميل مع الهوى أحلامها (١)
فاقنع بما قسم المليك فإنما ... قسم الخلائق بيننا علامها
وإذا الأمانة قسمت فى معشر ... أوفى بأوفر حظنا قسامها
فبنى لنا بيتا رفيعا سمكه ... فسما إليه كهلها وغلامها
وهم السعاة إذا العشيرة أفظعت ... وهم فوارسها وهم حكامها (٢)
وهم ربيع للمجاور فيهم ... والمرملات إذا تطاول عامها (٣)
وهم العشيرة أن يبطىء حاسد ... أو أن يميل مع العدو لئامها (٤)

وإذا كان هذا القسم الأخير من المعلقة التى يفخر فيه لبيد بقومه قد ختم المعلقة فهو لم يخرج عما سبقه من أقسام بل لقد التحم بها التحاما كاملا . فإذا كانت الأقسام الأخرى قد كشفت عن علاقة الشاعر بالحياة فى عصره ، وعن موقفه من هذه الحياة ، وإذا كانت قد أبانت عن طبيعة الصراع بين قوتين يتجاذبان إنسان ذلك العصر ويتنازعانه وهما حب الحياة والخوف من الموت فإن هذا القسم الأخير من المعلقة قد كشف بهذه الصفات التى حددها لروح الجماعة ومثلها العليا عن الوسائل التى مكنت إنسان هذا العصر من السمو عن الواقع والتعالى عليه وعلى هذا الأساس ليس لدينا من شك فى أن هذه الأبيات قد استطاعت أن تكشف كما كشفت سابقاتها عن إحساس الشاعر

---

(١) لا يطبعون : لا تفسد طباعهم ولا تتدنس أعراضهم .
(٢) أفظعت . أصيبت بأمر فظيع
(٣) المرملات من فقدت أزواجهم تطاول عامها . لسوء حالها لها
(٤) أن يبطىء حاسد . كراهية أن يبطىء حاسد بعضهم عن نصر بعض

بعصره . كما أنها تؤكد أن ما يعتقده الشاعر أو يتصوره من طبيعة ومصير إنسان العصر إنما ينبع من صلته المباشرة بالحياة . وإذا كنا نزعم أن فى هذه الأبيات وفيما سبقها إحساسا من الشاعر بعصره فإنما نعنى بذلك أن الشاعر استطاع أن يعبر عن أشد المشاعر الإنسانية فاعلية فى زمنه وأكثرها شيوعا وذيوعا بين معاصريه، وأعمقها تأثيراً فى أفكار الناس .

ونحن حين نزعم أن أبيات هذه القصيدة على الرغم من تعدد أغراضها وتنوع فقراتها وخروجها من وصف الأطلال إلى الناقة إلى الفخر بالنفس والقبيلة قد استطاعت أن تحقق الإحساس بالعصر فى كل بيت من أبياتها فإنما نعنى بذلك ان فى القصيدة بصورها وكلماتها وموسيقاها وأنغامها انعكاسا اكثير من روح العصر السائدة وأخلاقه وقيمه . كما أن فيها ، وهذا هو المهم ، إدراكا من الشاعر للانسانية من خلال عصره أو تحت حجاب عصره . وكل قصيدة تفتقر إلى الإحساس بالعصر فهى قصيدة مفتقرة إلى الفهم الصحيح للحياة الإنسانية فى ذلك العصر .

على أن هذا الإحساس بالعصر لن يكون له قيمة حقيقية إلا إذا استطاع أن ينبع من نسيج الكلمات وصورها ورموزها ومشاعرها ، ومن قوة التوازن بين الفكر والإحساس ، بين العاطفة والصورة ، بين حركة القصيدة المادية والمعنوية ، بين الانفعال والصوت . كما أن قيمة الإحساس بالعصر ان تتحقق عن طريق شعر يعطيك أوصافا العصر من الخارج ، فإن مثل هذه الأوصاف الخارجية لا تلبث أن تتجرد مفضوحة على التو تحت نظر أى خبير بالنسيج الشعرى .

ولكن ماشأن هذا كله ووحدة القصيدة التى بدأنا الحديث عنها ؟ وما علاقة الإحساس بالعصر وإدراك الحياة الإنسانية من ورائه وموضوع الوحدة التى نبحث عنها فى القصيدة القديمة ؟ نعم إن هناك علاقة وثيقة وإيجابية بين الإحساس بالعصر وبين الوحدة العضوية التى حددها لنا كولردج والتى أبنا عنها النقد الحديث . ذلك إذا أمكنا أن ندرك بأن استشفاق الفنان للروح الانسانية من تحت حجاب العصر الذى يعيش فيه معناه أن الفنان استطاع بملكاته وقدراته أن يلتقى إلى نوع من الإدراك والمعرفة الحدسية لأعمق العواطف الإنسانية المنتشرة والسائدة فى عصره . هذا إذا استطاع الفنان أن يحقق ذلك الإدراك وتلك المعرفة عن طريق التوازن الذى حدثنا عنه بين عناصر فنه المختلفة بحيث إذا وضع العمل الفنى كله تحت نظر خبير فى النسيج الشعرى أمكنه أن يحكم بأن المبنى الذى أمامه ليس مبنى فكريا خالصاً ، وليس شكلا مستعارا لم يحسن الشاعر تمثله ، وليس عاطفة مجتلبة ، وليست رموزاً مصطنعة أو مجازات مفضوحة .

وإذا أرجعنا النظر مرة أخرى إلى معلقة لبيد التى انتهينا من تحليل أبياتها ومقطعاتها فإننا نستطيع أن نجد فيها تلك الوحدة الشعرية التى تمثل روح العصر بعامة والتى تكشف فى صدق عن إدراك لبيد وتصوره الصحيح لموقف الإنسان ومصيره فى عصر كان فيه الصراع بين الإنسان والطبيعة ذات الوجه العابس العنيد هو المصدر الحقيقى لفكر العصر وسلوكه ونظامه الاجتماعى وطبيعة العلاقات بين أفراده، والباعث الأول لأحد العواطف وأقواها أثراً فى نفوس الناس .

ولكن هذه الوحدة الشعرية التى تمثل وحدة الصراع بين العربى الجاهلى وبين الحياة من حوله هى سمة الشعر الجاهلى كله على نحو ما أبنا فى مقدمة هذا

الفصل . فأنت قادر على أن تحققها فى أغراض الشعر المختلفة من غزل ووصف وفخر وهجاء وحماسة وغيرها ، كما أنك قادر على أن تستجليها فى غير معلقة لبيد . فهى متحققة عند أمرىء القيس وطرفة وزهير والنابغة وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة وغير هؤلاء من شعراء . ولكن هل تحقق مثل هذه الوحدة فى معلقة لبيد معناه تحقق الوحدة العضوية فى قصيدته ؟ وهل تصور لبيد لموقف الإنسان الحقيقى ومصيره فى مواجهة الحياة فى عصره كاف لتحقيق الوحدة العضوية فى القصيدة ؟ لو صح هذا لكان الشعر الجاهلى كله محققا للوحدة العضوية ، وهذا مالا نستطيع أن نذهب إليه ذلك لأننا مع إيماننا بما فى الشعر الجاهلى من قدرة على التصوير والرمز والإيحاء وبما فيه من نماذج حية وفريدة فى الفن الشعرى فإننا لا نستطيع أن نذهب إلى أنه قد استطاع فى جملته أن يحقق وحدة القصيدة العضوية بالمعنى الحديث للكلمة ، إلا فى بعض قصائد ومقطعات استطاعت أن تحقق هذه الوحدة بفضل قوة الخيال عند أصحابها ، وبفضل استجابة الشاعر لتجربة شعورية مركزة ومحددة ، وبفضل قدرة الشاعر على إخضاع جميع عناصر فنه لهذه التجربة الشعورية الواحدة .

ونشهد لقد استطاعت معلقة لبيد أن تحقق هذه الوحدة العضوية على رغم طول القصيدة وتعدد أقسامها وانتقالها من غرض إلى غرض . فقد تمكنت بصيرة لبيد وقدرته على النفاذ إلى ماتحت حجاب عصره أن يعكس لنا صورة هذا الصراع بين الإنسان والحياة ، وأن ينفذ من خلاله إلى إبراز صورة متكاملة تعاونت فيها سائر الأجزاء وهيمن فيها الإحساس الموحد . ولم يكن تحقيق هذه الوحدة فى معلقته راجعا إلى حسن التخلص من غرض إلى غرض ، أو إلى تنظيم أجزاء القصيدة وحسن ترتيبها أو تسلسلها .

المنطق الذى تجده بين مقطوعاتها ، وإنما الذى ساعد على تحقيق هـذه الوحـدة قدرة القصيدة على نقل إحساس واحد مهيمن عن طريق صورهـا وكلماتها وخصائص أسلوبها ، ذلك الأسـلوب التركيبى الذى يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات ، والذى ينشأ من الصراع بين ماهو منطقى وبين ماهو غير منطقى ، بين اللاوعى الفردى واللاوعى الجماعى ، بحيث يصبح من السهل على من يقـرأ القصيدة قراءة واعية مستنبطا كل ما فيها من دلالات رمزية وغير رمزية أن يكشف فى تحليله عن النزعة الغالبة فيها والتى تسودها مقطعات وأبياتا على نحو ما حاولنا من دراستنا لها .

ولسنا نغالى إذا قلنـا إنه كان فى مقدور أكثر من شاعر غـير لبيد من شعراء الجاهلية أن يحقق هذه الوحـدة . فقد استطاعت معلقة طرفة أن تحقق الكثير من سيطرة عاطفة واحدة غلبت على القصيدة كلهـا ، فقد كان لطرفة فى معلقته موقف موحد من الوجـود استطعنـا أن نستشفه من فلسفته ، كما أن فيها محاولة رائعة فى تحقيق التوازن بين مشاعر الفرد ومشاعر الجماعة . فمـع اعتناق طرفة لمذهب فى الحياة تتمثل فيه النظرة الواقعية للوجود ، لم ينس أبدا إحساسه بالجماعة وواجباته نحوهـا . وهو بالرغم من حاجاته النفسية الملحة ، ورغبته فى الاستجابة لها ، والتعبير عنها فهو لم ينفصل لحظة عن قومه . بل هو دائمـا شاعر بأنه لم يخلق لنفسه بقدر ما خلق لجماعته وقومه . فالشاعر الذى يقول :

ألا أيهذا الزاجرى أحضر الوغى ... وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدى
فإن كنت لا تستطيع دفع منيتى ... قد عنى أبادرها بمـا ملكت يدى

والذى يقول :

وما زال تشرابى الخمور ولذتى ... وبيعى وإنفاقى طريفى ومتلدى
إلى أن تحاشتنى العشيرة كلها ... وأفردت إفراد البعير المعبد

هو نفسه الذى يقول :

إذا القوم قالوا من فتى خلت أننى ... عنيت فلم أكسل ولم أتبلد
ولست بحلال التلال مخافة ... ولكن متى يسترفد القوم أرفد
وإن تبغنى فى حلقة القوم تلقنى ... وإن تلتمسنى فى الحوانيت تصطد
متى تأتنى أصبحك كأسا روية ... وإن كنت عنها ذا غنى فاغن وازدد
وإن يلتق الحى الجميع تلاقنى ... إلى ذروة البيت الرفيع المصمد

وما أظن أن هناك بيتا من الشعر الجاهلى استطاع أن يصور قوة إحساس الفرد بالجماعة مثل هذا البيت الذى يقول فيه طرفة :

إذا القوم قالوا من فتى خلت أننى ... عنيت فلم أكسل ولم أتبلد

فإحساسه بواجبه جعله يشعر بأنه لابد أن يجيب قومه حتى لو لم يدعه القوم، فإن أية دعوة وإن لم توجه إلى فرد بعينه إنما هى دعوة موجهة إليه ، وإلى كل من ينتمى إلى هذا الكائن العضوى الذى هو القبيلة . وأية إشارة الى السمل أو القداء ، وإن لم توجه إليه ، فهى له .

هذا وفى قصيدة طرفة بالإضافة إلى هذا التمازج الحى المثير بين الشعور بالذات والشعور بالجماعة ، وبين الصراع النفسى الذى ولده اتهام طرفة بالمروق والخروج عن القبيلة ، ومحاولة الدفاع عن نفسه تجد موقف إنسان يحاول أن يلائم لا بين حاجة قومه وحاجة نفسه فحسب بل بين تحقيق أهدافه وبين حياة يهددها الموت فى كل لحظة ولقد انتهى إلى نوع من المصالحة مع الحياة

جعلته يحبها بكل متناقضاتها ، ويروى ظمأه من مائاتها ما استطاع مع المحافظة على القيم الانسانية والمثل الأخلاقية التى تجعل من الحياة معنى .

نعم . قد كان من الممكن لمعلقة طرفة أن تحقق هذا النمو الداخلى المتدرج الذى يصل إلى نقطة التجمع الأخيرة . وكان من الممكن أن تتضافر جميع أجزائها وأن تتجه روافدها الصغيرة لتصب فى النهر الكبير ، وأن تأخذ كل أجزائها بأذرع بعضها، ذلك لو أننا حذفنا وصف الناقة الذى لم يكن فيه من التصوير الإيحائى أو الرمزى ما يحقق الهدف الذى تسعى إلى تحقيقه القصيدة مجتمعة .

ولو صح ما ذكره الدكتور طه حسين وهو بصدد تحليله لمعلقة طرفة من أن وصف الناقة مدسوس على القصيدة دسا . وأن ألفاظ هذا القسم من المعلقة غريبة ونادرة تكاد ألا توجد فى سائر القصيدة(١) وأن لغة الشاعر تسهل وتلين دون أن تفقد جزالتها ومتانتها إذا تجاوز الناقة إلى غيرها . لو صح ما ذهب اليه الدكتور طه حسين لكان من الممكن أن يكون للقصيدة شأن آخر ، ولأمكنها أن تحقق ما حققته قصيدة لبيد من التوازن بين أجزائها المختلفة على الرغم مما قد توحى به فى الظاهر من عدم الانسجام عندما نرى الشاعر يتغزل ثم يصف ثم يفتخر .

وإذا كان الدقيق الفاحص والنظر المتأنى لقصيدة لبيد قد أثبت أن موادها المتنافرة فى الظاهر قد استطاعت أن تبلغ فى النهاية درجة من التوازن

---

(١) حديث الأربعاء ـ ١ ص ٥٨

وأن يتم فيها وحدة مغزى، وموقف، ورؤية واحـــدة الوجود . وإذا كانت معلقة طرفة قد أوشكت أن تحقق مثل هذا إذا حذفنا منها الثلاثين بيتـــا التى وصف بها الناقة واحتفظنا بالثلاثة والستين بيتا التى تلت وصف النـــاقة والتى تمثل الجوهر الحقيقى للقصيدة . وإذ كنا قد ظفرنا بعـــد التدقيق الفـــاحص لهاتين المعلقتين بنواة الوحدة العضوية وإمكانية وجودها فى الشعر الجاهـــلى ، فليس معنى هذا أننا قادرون على أن نظفر بها فى ســـائر المعلقات أو فى غير المعلقـــات . فما نظن أن معلقة أمرىء القيس بقادرة على تحقيق هذا التوازن بين المواد المتنافرة المتصارعة التى اشتملت عليها . فعلى الرغم من أن أجزاء معلقة امرىء القيس قادرة فى مجموعها على التعبير عن العصر وقيمه ومفاهيمه . وعلى الرغم من أنها تصور إحساس الشاعر بما تنطوى عليه الحياة فى عصره من حدة الصراع التى تحدثنا عنها سابقا فليس بين أجزائها هذا التفاعل والتمـازج الذى ينتهى إلى سيطرة عاطفة واحـــدة سائدة . ويرجع السبب فى فقدان معلقة امرىء القيس للنمو العضوى أنهـــا اعتمدت فى تشبيهاتهـــا على التصوير المنظور أو على التقاط صور متتابعة لا يضمها خيط واحد ولا يرتبط بعضها ببعض ، وكان من نتيجة ذلك أن فقد التصوير فى المعلقة هـــذا البعد الثانى الذى التمسناه عند لبيد ،والذى كان العامل الرئيسى فى اكتشـــاف هذه العلاقة بين أقسام القصيدة المختلفة .

فأوصاف المرأة فى معلقة امرىء القيس أوصاف حسية خارجية فى جملتها على الرغم مما تحمله فى طياتهـــا من صورة البطولة التى هى مظهر من مظاهر الحياة عندهم ، وكذلك أوصاف الليل والخيل ووصف الغيث فى نهاية المعلقة ، تستطيع أن تجد فى مجموع هذه الأوصاف صورة صادقة عن الحيـــاة ، ولكن

ليس فيها هذه القوى الإيحائية التى تتجاوز التجسيد والتشخيص للمرئيات إلى الإيحاء والرمز .

عد إلى وصف الغيث فى معلقة إمرىء القيس فستجد عند متابعته أنه قد بلغ غاية فى تجسيد المرئيات ، وأن كل صورة فيه قد استطاعت أن تحقق المهارة فى الملاءمة بين المشبه والمشبه به ، وأن توقفنا أمام لحظة حية من لحظات الغيث أو أمام لقطة صادقة عن مظهر من مظاهره . ولكنها كلها لقطات قادرة على تحقيق وصف صادق للغيث، حتى إذا حاولنا التعمق إلى ما وراء هذا الوصف من موقف عاطفى عام يريد الشاعر أن يخلعه على الظاهرة الطبيعية التى يصورها لم نستطع أن نظفر بشىء يقول :

فأضحى يسح الماء حول كتيفة ... يكب على الأذقان دوح الكنهبل (١)
ومر على القنان من نفيانه ... فأنزل منه العصم من كل منزل (٢)
وتيماء لم يترك بها جذع نخلة ... ولا أطما إلا مشيدا بجندل (٣)
كأن ثبيرا فى عرانين وبله ... كبير أناس فى بجاد مزمل (٤)
كأن ذرى رأس المجيمر غدوة ... من السيل والغثاء فلكة مغزل (٥)

---

١ ــ كتيفة : موضع : كب يكب والإكباب خرور الشىء على وجهه .
الكنهبل : شجر ضخم
٢ ــ القنان : اسم جبل لبنى أسد . النفيان : ما يتطاير من المطر
العصم : الأوعال التى فى يديها بياض
٣ ــ تيماء : قرية . الأطم : القصر ٤ ــ ثبير : جبل بعينه . والعرنين
الأنف . البجاد : كساء مخطط والمزمل : الملفف بالثياب
٥ ــ القذوة : أعلى الشىء . والمجيمر : أكمة بعينها .
الغثاء : ما جاء به السيل من الحشيش والشجر .

وألقى بصحراء الغبيط بعاعه ... نزول اليمانى ذى العياب المحمل (١)
كأن مكاكى الجواء غدية ... صبحن سلافا من رحيق مفلفل (٢)
كأن السباع فيه غرقى عشية ... بأرجائه القصوى أنابيش عنصل (٣)

هذه القطعة الفنية بالتشبيهات مثال من الأمثلة الواضحة على تصوير المرئيات وتجسيدها فى مهارة ، وهى كذلك مثال حى على دقة التصوير الحسى وبراعته : ولكنها للأسف لاتذهب فى جملتها إلى غاية أبعد من مجرد الظفر بهذه المهارة فى التصوير الحسى المنظور .

فقد كان الغيث من الشدة والعنف بحيث استطاع أن يكتسح لتدفقه وقوته كل ما فى طريقة ، وأن يقتلع أشجار الكنهبل اقتلاعا ، ويلقيها على أذقانها فتخر صريعة . ولقد تطاير وتناثر رشاش هـذا الغيث فوق الجبال فأفزع الأوعال حتى انطلقت تجرى باحثة عن مكان يحميها من المطر . وهذه تياه لم يترك بها الغيث جذع نخلة ولا بيتا إلا أتى عليه وحطمه . وإذا نظرت إلى آثار هذا الغيث فستجد ثبيرا بعد أن سالت عليه مياه الأمطار قد غدا فى هيئة أشبه بسيد القوم الذى يجلس وقد تلفف بكساء مخطط . وواضح من الصورة أن ما تركه الغيث عند انحداره على الجبل من خطوط طولية أشبه بالثوب المخطط الذى يرتديه شيخ القبيلة حين يجلس إليها . ولقد أحاط السيل بالجبل من كل

---

١ — شبه نزول الغيث بنزول التاجر القادم من اليمن حين يلقى بضاعته وينشر ثيابه المختلفة أمام الناس .

٢ — المكاكى : ضرب من الطير . الجواء : الوادى . السلاف : أجود الخمر وهو ما انعصر من العنب . المفلفل : الذى ألقى فيه الفلفل .

٣ — أنابيش العنصل : أصول البصل البرى .

جانب حتى بدت قمة هذا الجبل أشبه بفلكة المغزل . ثم انظر بعد ذلك إلى صفحة الصحراء بعد سقوط المطر كيف ابتسمت ثيابا أخرى جديدة ، فازدهرت وربت وعلا فيها النبات من كل لون ، وبدا المكان أشبه ما يكون برقعة من الأرض قد نشر عليها التاجر اليمانى بضاعته المشتملة على ألوان مختلفة من الثياب . منها الأحمر والأخضر والأصفر . وإذا كان الغيث قد ترك هذا الأثر فى الأرض فقد بعث حياة من نوع آخر فى الطيور التى أضحت وكأنها قد شربت قدراً كبيراً من أجود الخمور وأعتقها فانطلقت ألسنتها بالصياح والتغريد ، وراحت تهدو ثملة من حدة الشراب وقوته . وفى الصورة ذكاء وقدرة على بعث هذا الأثر الحى المثير فى جوقة من الطيور العازفة المغردة والمنتشية بعد أن صفا لها الجو وأمنت ثورة العاصفة وجنونها . ولكن الغيث إلى جانب هذه الآثار الجميلة التى تركها آثاراً أخرى أليمة ، فقد غرقت السباع فى سيول هذا المطر وتلطخت بالطين والكدر فبدت وهى على هذه الحال أشبه بأصول النبصل البرى حين تنتزعة من الأرض ملطخا بالطين والماء والكدر .

هذه هى جملة الأوصاف التى اشتملت عليها تلك المقطوعة الأخيرة من معلقة امرىء القيس سوف تبهرك فيها الصور الجزئية المستقلة بما فيها من دقة ومهارة وبراعة ، وبما اشتملت عليه آخر الأمر من إعطاء صورة واقعية عن الصحراء عقب ثورة من ثوراتها الطبيعية القاسية . ولكنك على الرغم من ذلك سوف تجد صعوبة كبيرة فى الكشف عن علاقة بين جنون العاصفة وما أثاره من فزع وما خلفه من تخريب وتدمير ، وبين صورة الجبل الذى ظهر بعد السيل برجل القبيلة أو سيدها الذى يجلس فى ثيابه المخططة ، أو بين هذه الصورة وصورة الجبل وقد

أحاطت به المياه من كل جانب فظهرت قمته أشبه بفاكهة المغزل . أو بين هذا كله وبين صورة الأرض وقد لونها الغيث بألوان حية بديعة مما أنبته فيها من نباتات مختلفة الألوان ؛ ثم صورة الطير التى سكرت فنشطت فغنت، ثم فى النهاية صورة السباع التى أغرقها السيل فهى كأنها يبيش العنصل .

نعم، إنه من الصعب أن نجد فى هذه الصور ما وجدناه فى الصور التى شاهدناها عند لبيد وهو يصف ناقته بالبقرة المسبوعة أو بالأتان الوحشية . كما أنه من الصعب كذلك أن نظفر بالعلاقة الحية التى تربط بين هذا الجزء الأخير من معلقة امرىء القيس وبين الأجزاء الأخرى السابقة عليه

ونستطيع بعد هذا العرض الذى تناولنا فيه موقف الشعر الجاهلى بعامة وما يتضمنه من وحدة تمثل صراع الإنسان فى مواجهة طبيعة من لون خاص ، والذى حددنا فيه قدرة هذا الشعر على الإحساس بالعصر والكشف عن روح الإنسان المختفية وراء حجاب العصر ، والذى عرضنا فيه للصورة فى الشعر الجاهلى ومدى قدرتها على تحقيق الوحدة العضوية فى القصيدة نجد لزاما علينا أن نجمل ما انتهى إليه بحثنا فى النتائج الآتية :

أولا : إن الشعر الجاهلى شعر قادر بصوره وكلماته وموسيقاه على أن يعبر عن أقوى المشاعر وأحدها فى زمنه . وأن أبيات هذا الشعر لم تفتقر لحظة إلى الإحساس بالعصر، وبالتالى إلى الفهم الصحيح للحياة الإنسانية بكل خلجاتها ونبضاتها وأفكارها وملامحها الخاصة والعامة .

ثانيا : يلتقى اللاوعى الفردى باللاوعى الجماعى فى الشعر الجاهلى التقاء

حيا مثيرا بحيث يكاد هـــذا التماذج بين الفرد والجماعة أن يكون السمة العامة والسائدة فى كل مالدينا من إنتاج لشعراء هـــذه الحقبة ، ومادمنا قد التقينا فى هذا الشعر باللاوعى ، سواء أكان فرديا أم جماعيا ، فقد التقينا بالشعر الذى يمتلك القوى الإيحائية التى لا تقف فى فهمها عند حـــدود المعنى الظاهرى، والتى تحتاج إلى تتبع الصور وتلمس الأبعـاد الأخرى التى تنطوى وراء القصيدة بكل أجزائها ومقطعاتها .

ثالثا : لا نستطيع أن نذهب إلى ماذهب إليه بعض النقـاد المحـدثين من أمثال الدكتور غنيمى هـــلال والدكتور محمـــد مصطفى بدوى (١) فى اتهـام الشعر الجاهلى بانعدام الوحـدة العضوية فيه . فإن الدراسة التحليلية العميقة لهـذا الشعر تكشف عن إمكان تحقيق الوحدة العضوية بمعناهـا الحـديث ، وذلك على النحو الذى حاولناه فى قصيدة لبيد . ولا يجـــوز لأى ناقد أن يلقى حـكما عاما كهـذا قبل استقصاء لقصائد الشعر الجـــاهلى بعـامة وقبل دراستها دراسة تحليلية لا تقف عند الشكل الظاهرى، بل تعمد إلى الأبعـاد الأخرى التى قد يتضمنها النص الشعرى الذى أمامه . وليس معنى هـذا أن الوحـدة العضوية متحققة فى جميع القصائد والمقطوعات . إنهـــا على النقيض قـد لا تتحقق إلا فى القليل منها ، ولـكن تعميم حـكم على النحو الذى رأيناه عند بعض النقاد المحدثين لانراه متفقـا مع الواقـع ولا متمشيا مع المنهج العلمى السليم . فنحن نؤمن بأن لـكل أثر فنى وضعـه الخـــاص به الذى يحتاج من الناقـد أن يتتبعه فى أمـانة

---

١ ـ راجـع « المدخل إلى النقد الأدبى الحديث » ص ٥٥ ؛ ومابعدها .
راجـع « دراسات فى الشعر والمسرح ص ١ ومابعدها .

وفحص دقيق ، دارسا الصور وحاولا الكشف عن مدى التوازن الذى يكون بين المتباعدات والمتناقضات فيها ، بين المنطق وغير المنطق ، بين الإيحائى منها والتقريرى . ثم يسأل الناقد نفسه هل استطاعت مواد القصيدة التى قد تبدو متنافرة متصارعة للوهلة الأولى أن تحقق درجة التوازن المطلوبة التى أثارتها هذه المواد المتجاذبة المتصارعة . عندئذ يكون من حق الناقد أن ينتهى إلى حكم . أما التعميم فمسألة تتنافى مع ما ينبغى علينا إزاء النص الشعرى ودراسته فى أمانة .

رابعا : فى الشعر الجاهلى نوعان من الصور : نوع غايته التصوير للمرئيات والمسموعات ولا يتجاوز هذه الغاية إلى ما هو أبعد منها ، وفى هذا النوع براعة ومهارة وصدق وذلك لاعتماده على الصور الحسية التى هى أساس التصوير فى الشعر . بعامة ، فالصور الحسية أقوى من غير شك فى الدلالة على المعنى والإحساس به من الصور البرهانية العقلية التى تهدف إلى الإقناع مثل قول أبى تمام :

لاتنكرى عطل الكريم من الغنى ... فالسيل حرب للمكان العالى

أو مثل قوله:

إن الهلال إذا رأيت نموه ... أيقنت أن سيصير بدرا كاملا

والصور الحسية أعمق كذلك وأبلغ فى نقل التأثير المنشود من الصور الذهنية التى لا تلتمس عناصرها من الواقع الحى الملموس ، ويمكنك أن تدرك الفرق بين الصورة الذهنية والصورة الحسية إذا نظرت إلى قول النابغة :

فإنك كالليل الذى هـــو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

أو إلى قوله :

فإنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

ثم نظرت إلى بيت بشار بن برد الذى يقول فيه

كأن مثار النقع فوق رؤسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

فبينما ترى التشبيه فى أبيات النابغة مستمدا من الواقـــع المحسوس بكل ما فيه من قرابة وألفة تراه عند بشار يذهب بعيداً عن الواقع حين يصور المعركة بما فيها من غبار يتكاثف وأسياف تلمع بالليل الذى تتهاوى كواكبه وهذا الليل الذى تتهاوى كواكبه شىء يمكن تخيله، ولكنه ليس بالشىء الحى القريب المألوف الذى نعايشه كل يوم ، والذى يكون له من أجل ذلك تأثيره الأشد فى نفوسنا . أما أبيات النابغة فتلمس صورها من الحياة . مثل هـــذا التصوير الحسى هو الشىء الغالب على القصيدة فى الشعر الجاهلى . ومـــن أجل هذا استطاع أن يبلغ مكانة عالية فى التشخيص والتجسيد ، وأمكنه أن يكون أكثر من غيره قدرة على نقل الإحساس . وعـــلى الرغم من أن كل تجربة شعورية إنما تعتمد أساسا على هذا النوع من الصور الحسية ، وعلى الرغم من أن وظيفة الصور فى القصيدة هى التمثيل الحسى للتجربة ، فإن أمثال هذه الصور الحسية لا يمكن أن تؤدى وظيفتها كاملة إذا كانت غاية فى ذاتها ، بل ينبغى للصورة الواحدة أن تحمل نفس الإحساس الذى تحمله الصورة الأخرى ، وأن تؤدى نفس الوظيفة التى تؤديها وأن تكون بمثابة خلية حية تعيش بين مجموعة من الخلايا الحية فى كيان عضوى واحد . من أجل ذلك قال كولردج :

« إن الصور وحدها مهما بلغ جمالها ، ومهما كانت مطابقتها للواقع ، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ليست هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق . وإنما تصبح الصور معيارا للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة آثارتها عاطفة سائدة ، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالي إلى لحظة واحدة ، أو أخيرا حينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية »(١) .

ومعنى هذا أن الصورة لا تستطيع أن تقوم بواجبها على الوجه الأكمل في القصيدة الحية لمجرد أنها أصابت وصفا صائبا محكما ، أو لأنها عثرت على التشبيه الدقيق ، أو لأنها استوت على مستكشفات بصرية حادة ، أو لأنها جمعت فيما بينها صورا من المرئيات أو المشاهدات الواضحة . صحيح أننا لا نشك في أن القدرة على خلق صور واضحة بصرية ، وأن الدقة في تقديم ما يلاحظه الشاعر من تفصيلات وجزئيات تقديما محسوسا من أهم ما يعنى به الشعر والشاعر على السواء . غير أن هذا كله لن يكون ذا قيمة حقيقية إلا إذا كان محتويا على نطاق من الإيحاءات الضمنية التي تجمع بين النسيج الشعري كله . إن جهد الشاعر في جمعه للتفاصيل وفي التمثيل الحسي للتجربة عن طريق الصورة ، وفي دقة ملاحظاته ، يذهب سدى إذا افتقدت صوره النسيج العاطفي العضوي ، أو على الأقل إذا لم يتحقق فيما بينها التوازن بين الفكر والعاطفة ، أو ما يسمى بالمعادل العاطفي للفكر .

وإذا لم يتحقق هذا المعادل العاطفي للفكر فإن الذي يبقى لدينا هو حركة مادية صرفة ، وألفاظ كاذبة ، وكلمات لا تنبع من الإحساس ، ومجازات

---

(١) كولردج ص ١٦٨ .

مصطنعة لا تلبث جميعها أن تنتهي إلى مبنى مستعار لم يحسن الشاعر تمثيله من أجل ذلك يقول ماثيو آرنولد :

« إن الذى يتم تصوره فى إبهام ويتم عرضه فى تفكك ، هو عرض عام غير محكم ، واه بدلا من أن يكون خاصا محكما ثابت الأركان » (١) .

يتضح من كل ما سبق أن الصورة الحسية ليست عيبا فى ذاتها بل هى أساس هام فى التمثيل الحسى للتجربة ، وإنما العيب أن تصبح الصورة الحسية فى القصيدة هدفا قائما بذاته . والعيب أن تتناثر الصور الحسية فى القصيدة تناثراً ضعيفا ، وأن يلتصق بعضها ببعض التصاقا مفتعلا يعمد إلى الزخرفة والنقش أكثر مما يعمد إلى تكوين كيان عضوى ملتحم الأجزاء .

وفى المثال الذى يصور وصف الغيث فى معلقة أمرىء القيس والذى تعرضنا له بالشرح والتحليل صور حسية رائعة فيها جميعها قوة الملاحظة والقدرة على استكشاف المرئيات والمهارة فى التشبيه ، ثم فيها جميعا لقطات حية ومثيرة لظاهرة طبيعية كان يشاهدها الشاعر الجاهلى ويحسها ، ولكنها جميعها مجرد وصف صائب محكم من الخارج ليس فيه هذا البعد الثالث الذى يخلعه الشاعر على الكل ، والذى لا تكون فيه الظاهرة الطبيعية موضوعا خارجيا . بل موضوعا وذاتا اندمجتا معا حتى يصبح تصوير الظاهرة الطبيعية رمزاً لرؤية الشاعر النفسية والعاطفية . وهذا هو ما عجزت عنه أبيات أمرىء القيس فى وصف الغيث .

وخلاصة القول أن فى الشعر الجاهلى وفى القصيدة العربية القديمة أبياتا

---

(١) ت . س . إليوت الشاعر الناقد ص ١٢٩ .

مستقلة وصورا جزئية مقصودة لذاتها . ومن ثم ظهر لدينا ما كان يسمى ببيت القصيد حيث ينفرد بيت واحد بصورة رائعة أو بحكمة مرسلة ، وكان يمكن لهذا البيت الواحد أن يلتحم بأبيات القصيدة الأخرى لولا أن ظروف الشاعر العربى القديم المتصلة بنوع الحياة التى كان يحياها ، تلك الحياة غير المستقرة كما أوضحنا ، ثم عدم توافر أدوات الكتابة والتدوين . الأمر الذى جعل الشاعر يؤلف القصيدة لا ليقرأها الناس ولكن ليسمعها القوم . فقد كان الشاعر أشبه بالخطيب بحاجة إلى أن يستخدم من وسائل التعبير ما يساعده على الإيجاز والتركيز وتضمين كل ما لديه من فكرة أو إحساس أو نظرة إلى الوجود فى بيت واحد أو جملة أبيات محدودة . والذى هذا شأنه بحاجة إلى الأسلوب الخطابى والدرامى الذى يعنى بجرس الكلمات وعلاقاتها الصوتية المثيرة ، والذى يهتم أيضا باجتذاب وسماع الجماهير ، وخصوصا فى المواقف التى يتحدث فيها الشاعر عن مشاكل القبيلة والذود عن مصالحها أو الدفاع عن وجهة نظر خاصة به تحتاج إلى الإقناع . فإذا أضفنا إلى هذا كله حقيقة أخرى وهى أن القصيدة العربية القديمة كانت هى الفن الأدبى الوحيد تقريبا والذى كان عليه أن يتحمل عبء التعبير عن كل نواحى النشاط الفكرى والاجتماعى والسياسى والفنى عند العرب القدماء . وأن القصيدة العربية كانت السجل الوحيد الذى يقع على كاهله تسجيل كل هذه النواحى من النشاط الإنسانى . إذا أخذنا هذا كله فى اعتبارنا أمكننا أن ندرك السبب الذى من أجله اتجهت القصيدة العربية فى بنيتها وتصويرها هذا الاتجاه الذى كانت تستقل فيه جملة أبيات عن الأخرى .

على أننا لا نستطيع ، إنصافا للحقيقة والتاريخ ، أن نزعم أن الشعر القديم كان كله شعراً تقليديا يعتمد على الصور الجزئية المفردة أو القائمة بذاتها

والتى يكتفى فيها الناقد بمجرد القراءة العقلية التى لاتتجاوز المدلول الحرفى للكلمات. فهذا الحكم فى الحقيقة لا يستند إلى دراسة شاملة ولا إلى استقصاء. فإلى جانب هذا النوع من الصور التقريرية يتحقق فى القصيدة القديمة التصوير الإيحائى الذى تكون فيه علاقة الصـــورة الشعرية الواحدة ببقية الصور علاقة حية على نحو ما رأينا فى معلقة لبيـــد، وفى معلقة طرفة ، وفى كثير من مقطعات الحماسة. وليس لدينا أدنى شك فى أن الشكل العضوى متحقق فى هذه الأمثلة التى ذكرناها وفى غيرها . انظر إلى أبيات سلمى بن ربيعة التى يقول فيها :

إن شـــواء ونشـــوة ... وخبب البازل الأمـــون (١)
يخشمها المـــرء فى الهـــوى ... مســـافة الغـــائط البطين (٢)
والبيـــض يرفـــلن كالدمى ... فى الريط والمذهب المصـــون (٣)
والـــكر والخفـــض آمنـــا ... وشـــرع المزهـــر الحنـــون (٤)
مـــن لذة العيش ، والفـــتى ... للدهـــر ، والدهـــر ذو فنـــون
والـــعسر كاليســـر ، والغـــنى ... كالمـــعدم ، والحى للمنـــون
أهلكن طسما وبعـــدهـــا ... غـــذى بهم وذا جـــدون (٥)

---

(١) الشواء : اللحم المشوى والنشوة : الخمر . الخبب : السير السريع
البازل : الناقة التى استكملت تسع سنين.

(٢) يكـــلفها المرء قطع المسافات البعيدة كما يهوى.

(٣) البيض : النساء الحســـان . والريط : الملاءة الواسعة . والمذهب المصـــون : الثياب الفاخرة المطرزة بالذهب.

(٤) شرع المزهر : أوتار العود (٥) طسم : حى من اليمن . والغذى : السخلة واليهم : أولاد الضأن . وذو جدون : على بن الحارث من حمير وهو أول من غنى باليمن

وأهـــل جـــاش ومأرب وحى لقمان والتتـــون(١)

هل يمكن أن نفرق بين هذه القصيدة وبين أية قصيده حديثة من هذه التى تمثل موقفا إنسانيا واحدا ، وتعبر عن تجربة شعورية واحدة . أليست هذه الأبيات قادرة بكلماتها وأفكارها وصورها على أن تعطيك رؤية الإنسان للحياة، وأن تصور قصة الإنسان على الأرض فى سطور قليلة . لقد بدأ الشاعر يعدد أمامنا لذات الحياة الواحدة بعد الأخرى . ورمز لها جميعا بالشـواء والنشـوة وركوب الناقة والرحلة، والانتقال ، والتمتع بالنساء الجميلات ، وكثرة المال وخفض العيش والأمن فى الحياة ، والاستماع إلى الغناء والموسيقى . على أن كل هـذه المتع على كثرتها لم تصرف الشاعر عن رؤية الحقيقة المختفية وراء كل هذه المظاهر الخادعة للحياة ، والجانب الآخر من الصورة هو الذى جعلنا نشعر بهذا الخداع المنطوى وراء ملذات الحياة ، فعلى الرغم من كل هذه المغريات التى تشغل حياة الإنسان والتى تستغرقه وتلهيه ، فهو غافل عن حقيقته الأصلية . وهى أنه مملك للدهـر يتصرف فيه كيف يشـاء ، وعندمـا يأتى الموت يتساوى لدى الإنسان كل شىء فيصبح العسر كاليسر والغنى كالعدم . وإن أردت شاهدا على ذلك فارجع ببصرك إلى الماضى ، هل أبقى الموت على أحد ، لقد أهلك طسما وذا جدون وأهل جاش ومأرب وحى لقمان والتتون .

فمن منا الذى يقرأ هذه القصيدة ويشك فى قدرتها على الإيحاء ، أليست مع إيجازها وبساطتها قادرة على أن تحمل بين سطورها هذا الإحساس الواحد المهيمن الذى يخلعه الشاعر على الكل؟

---

(١) جاش : موضع باليمن . ومأرب: بلد من بلاد اليمن . ولقمان بن عاديا . والتتون : الخاذلون .

ثم اترك هذا النص وانظر معى فى نص آخر لشاعر قديم هو الصمة بن عبد الله، ذلك الشاعر الذى أحب ابنة عمه وأراد أن يتزوجها. فلما تقدم إلى أبيها غالى أبوها فى مهرها. فسأل أبوه أن يعاونه، وكان كثير المال، فلم يعنه أبوه بشىء. فسأل عشيرته وأصدقاءه فأعطوه. فأتى بالإبل عمه فقال: لا أقبل هذه فى مهر ابنتى، فسل أباك أن يبدلها لك. فلما عاد إلى أبيه أبى عليه أبوه، فلما رأى ذلك من فعالهما ترك النوق تذهب كل ناقة إلى صاحبها، ثم تحمل على ناقته وخرج راحلا إلى الشام، ولكنه لم يستطع أن يصبر على فراق حبيبته فقد غلبه الحنين إليها وعجز عن المقاومة فقال هذه الأبيات:

حننت إلى ريا، ونفسك باعدت ... مزارك من ريا، وشعباكما معا

فما حسن أن تأتى الأمر طائعا ... وتجزع أن داعى الصبابة أسمعا

قفا ودعا نجدا، ومن حل بالحمى ... وقل لنجد عندنا أن يودعا

بنفسى تلك الأرض، ما أطيب الربا ... وما أجمل المصطاف والمتربعا

وليست عشيات الحمى برواجع ... عليك، ولكن خل عينيك تدمعا

ولما رأيت البشر أعرض دوننا ... وحالت بنات الشوق يحن نزعا

بكت عينى اليسرى، فلما زجرتها ... عن الجهل بعد الحلم، أسبلتا معا

تلفت نحو الحى حتى وجدتنى ... وجعت من الإصغاء ليتا وأخدعا

وأذكر أيام الحمى ثم أنثنى ... على كبدى من خشية أن تصدعا

فكم من الإحساسات جمعها الشاعر فى هذه القطعة بدون عناء وبدون تكلف وفى غير إسراف فى الصور الشعرية والزخرفة والتنسيق! ومن فينا الذى يقرأ هذه الأبيات ثم يفكر ما ينساب بين كلماتها من روح واحد،

---

١ ــ الليت والأخدع: عرقان فى العنق.

وتجربة واحدة مسيطرة على كل كلمة فى القصيدة ؟ ثم أليست أبيات هذه القصيدة تمثل مجموعة من الأفكار المترابطة أثارتها عاطفة سائدة ؟ بل لقد زادت على هذا فاتخذت من هذا التطور القصصى وما ينطوى عليه من صراع نفسى رائع سبيلا آخر لتحقيق النمو العضوى الداخلى فى القصيدة . فهذا الحنين الفائض الذى انطلق بعد أن كان حبيسا فى صدر الشاعر ، والذى تمثل فى اعترافه الصريح فى أول الأبيات ، ثم فى جزعه على فراق أهله وشعبه وعشيرته ، ثم فى تذكر هذه الأماكن التى كانت له فيها ذكريات حبيبة إلى نفسه ، ثم فى هذه اللوعة والحسرة التى يخلعها الشاعر على الموقف بأكمله ، ثم محاولة التجلد والتصبر وعجزه عن المقاومة آخر الأمر ، فقد فجرت عواطفه كل ما لديه من مشاعر نحو حبيبته حتى جرفت فى طريقها كل أثر من آثار المقاومة . وإذا الشاعر فى النهاية روح مشبوبة مذهولة عن نفسها تنطوى على آلام لا يملك لها دفعا .

والذى يعنى بقراءة الشعر القديم سوف يجد الكثير من هذه الأمثلة التى تمثل هذا النوع الثانى من التصوير الشعرى الذى تعمل فيه الصور على التمثيل الحسى لتجربة واحدة . ومن ثم لا يمكننا أن نذهب إلى القول بتجريد الشعر القديم من الصور الإيحائية أو من الكيان العضوى للقصيدة والأمر يتوقف دائما على القصيدة التى بين أيدينا وما تتضمنه من طاقات .

وليس أدل على أن الأمر فى النهاية مرده دائما إلى النص الذى بين أيدينا من أن بعض النقاد من الذين ذهبوا إلى اتهام القصيدة القديمة بانعدام الوحدة العضوية فيها قد استشهدوا لوجود الوحدة العضوية بقصائد من الشعر القديم فقد اعترف الدكتور محمد مصطفى بدوى بوجود وحدة عضوية فى بعض

قصائد أبي العلاء ، كما استشهد بأبيات لأبي العلاء لتحديد مفهوم الصورة الإيحائية مما يؤكد لديه أن الصورة الإيحائية متحققة جنبا إلى جنب مع الصورة التقريرية في الشعر العربي القديم (١) .

كما أن بعض الذين أثاروا موضوع الوحدة العضوية في شعرنا العربي من النقاد المحدثين لم ينكروا وجودها عند شعرائنا القدماء . من هؤلاء الدكتور إحسان عباس الذي اتخذ من قصيدة أبي الطيب المتنبي المشهورة والتي مطلعها

ليالي بعد الظاعنين شكول طوال وليل العاشقين طويل

مثالا للنمو العضوي الذي يقوم على التناقض (٢) ، كما اتخذ أيضا من قصيدة المتنبي التي يرثي فيها جدته مثالا آخر لتحقيق الوحدة العضوية في القصيدة (٣) .

ولعل الذي جعل بعض النقاد المحدثين يذهبون إلى إنكار وجود الكيان العضوي في القصيدة القديمة أنهم نظروا فوجدوا أن السمة الغالبة على الشعر القديم هي سمة التفكك وعدم الارتباط ، وأنهم سمعوا العرب يقولون هذا أفخر بيت وأغزل بيت وأشجع بيت ، وهذا بيت القصيد ، وواسطة العقد كأن الأبيات في القصيدة كما يقول العقاد حبات عقد تشترى كل منها بقيمتها ، فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئا من جوهرها (٤) :

---

١ ـ دراسات في الشعر والمسرح ص٢٩، ٣٠

٢ ـ فن الشعر ص ٢١٠، ٢١١

٣ ـ المرجع السابق ص ٢٥٦ وما بعدها

٤ ـ فصول من النقد عند العقاد ص ٨١

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كما أنهم نظروا إلى النقـاد العرب القدماء فلم يجـدوا من بينهم من عنى بدراسة القصيدة كاملة . فقد انصرف اهتمام النقد العربى القـديم إلى الجملة أو الجملتين وإلى البيت أو البيتين ، ولم يجـدوا حاجة إلى تتبع الصـور فى العمل الفنى كله .

ونحن معهم فى أن جهـد النقد العربى القديم كان جهـدا مقـلا فيما يتعلق بالنظرة الشاملة للعمل الفنى ، وأن كثـيرا منهم قد فصـل بين عنصرى اللفظ والمعنى فأرجعوا المزية فى العمل للفـظ دون المعنى أحيـانا وللمعنى دون اللفظ أحيانا أخـرى . وظلت العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة غامضة فى أذهان النقاد العرب حتى ظهرت نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجـانى فى القرن الخـامس الهجرى فقضت على ثنائية اللفظ والمعنى التى كانت سائدة لدى النقاد العرب الذين سبقوه . وعلى الرغم من أن نظرية النظم قـد قضت على كثير من المعتقدات الخاطئة التى شاعت لدى بعض النقاد العرب القدماء وأهمها موضوع السرقات ، وموضوع الفصل بين الجـمال والتعبير أو قل بين الصـورة البيانية السياق الذى ترد فيه ، وأخيرا موضوع العجز عن مواجهـة النص القرآنى . وعلى الرغم من أن عبد القـاهر قـد رفض مفهـوم الصرفـة وأباح النظر فى رتب العبارة ودرجات جمالها ، وعلى الرغم من أن له قدما راسخة فى التذوق الأدبى ، على الرغم من هذا كله فقد قصر عبد القاهر بحثه فى النقـد على البيت الواحد أو مجموعة الأبيات التى يربط بينها موضوع واحـد أو فكرة واحدة .

ولـكننا مع ذلك لانستطيع أن نغفل الإشارات الهامة التى أظهرت اهتمام بعض النقاد القدماء بضرورة ارتباط أبيات القصيدة الواحـدة منها بالآخر ،

وانتظامها فيما يشبه الوحدة . يقول ابن قتيبة وهو بصدد الكلام عن المطبوع والمتكلف من الشعراء:

« وتتبين التكلف فى الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ، ومضموما إلى غير لفقه ، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك ، قال : وبم ذلك ؟ فقال : لأنى أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت وابن عمه . وقال عبد الله بن سالم لرؤبة : مت يا أبا الجحاف إذا شئت ! فقال رؤبة : وكيف ذلك ؟ قال : رأيت اليوم ابنك عقبة ينشد شعراً له أعجبنى ، قال رؤبة : نعم ، ولكن ليس لشعره قران . يريد أنه لايقارن البيت بشبهه » (١) .

ويقول أيضا :

« والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر وأقتدر على القوافى ، وأراك فى صدر بيته عجزه ، وفى فاتحته قافيته » (٢) .

ويقول ابن رشيق نقلا عن الحاتمى :

« من حكم النسيب الذى يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون مخروجا بما بعده من مدح أو ذم ، متصلا به غير منفصل عنه . فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل الواحد عن الآخر ، وباينه فى صحة التركيب ؛ غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعفى معالم جماله . ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون فى مثل هذه الحال احتراسا يحميهم من شوائب النقصان ، ويقفهم على محجة الإحسان (٣) .

---

(١) الشعر والشعراء ص ٣٦ (٢) نفس المرجع ص ٣٦

(٣) العمدة جـ ١ ص ٩٤

ويقول ابن طباطبا (٣٢٢هـ) :

وأحسن الشعر ماينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره، على ماينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل إذا نقض تأليفها. فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة المرسومة باختصارها ، لم يحسن نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف . ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجا لطيفا ... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا ... لا تناقض فى معانيها . ولا وهى فى مبانيها . ولا تكلف فى نسجها»(١) .

ويقول فى موضع آخر :

« وينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته . ويقف على حسن تجاورها أو قبحه . فيلائم بينها لتنتظم له معانيها . ويتصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ماهو فيه . فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه : كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها . ويتفقد كل مصراع . هل يشاكله ماقبله ؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك من

---

(١) عيار الشعر ص ١٢٦ ، ١٢٧

دق نظره ، ولطف فهمه »[١] .

ويقول عبد القاهر الجرجانى :

« واعلم أن مما هو أصل فى أن يدق النظر ويفيض المسلك فى توخى المعانى التى عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ، ويدخل بعضها فى بعض ، ويشتد ارتباط ثان منها بأول ، وأن يحتاج فى الجملة إلى أن تضعها فى النفس وضعاً واحداً ، وأن يكون حالك فيها حال البانى يضع بيمينه هاهنا فى حال مايضع بيساره هناك . نعم ، وفى حال مايبصر مكان ثالث ورابع يضعها بعد الأولين »[٢] .

هذه الأشارات من جانب النقاد العرب لانستطيع أن نتخذ دليلا على إدراكهم لمعنى الوحدة العضوية بالمفهوم الحديث للكلمة ، كما أن تطبيقاتهم ودراساتهم التحليلية للقصيدة لم يتضح فيها مفهوم واضح دقيق للكيان العضوى الذى تحدثنا عنه . ولكنها تشير على الأقل إلى أن اهتمام القدماء بالبيت الواحد ، وقولهم هذا أفخر بيت وأغزل بيت ، وهذا بيت القصيد إلى غير ذلك من أحكام عامة كانت تدفعه حاسة ناقد أو قارىء بصورة شعرية أو بيت رائع ، لايعنى أنهم كانوا لايعبأون بغير البيت الواحد ، أو أنهم عجزوا عن إدراك العلاقات التى لابد أن تتوافر فى القصيدة حتى يرتبط البيت بالذى يليه أو يتصل مقطع من مقاطع القصيدة بالمقطع الآخر . فليس من شك أن تصور العرب القصيدة لم يكن تصورا لأبيات منفصلة مستقلة . صحيح أن البيت الشعرى

---

١ ـ عيار الشعر ص ١٢٤ .

٢ ـ دلائل الأعجاز ص ٧٤ .

قد يمثل معنى تماما أو قد يحتوى على صورة كاملة ، ولكن انتهاء المعنى الواحد ببيت من الشعر ، واكتمال الصورة فى جملة أو جملتين لا يعنى أن هذا البيت أو تلك الصورة منفصلة عن سابقتها أو مقطوعة عما يليها . ولو كان الأمر أمر بيت واحد، أو أمر قصيدة مفككة الأوصال، ما وجدنا النقد الأدبى العربى يعنى هذه العناية الكبيرة بالكلام عن حسن التخلص والخروج ، وبراعة الاستدلال، وصحة التقسيم، وبراعة الختام وغير هذا من مصطلحات تداولها البيانيون . وكلها يشير إلى أن تصورهم لبنية القصيدة كان تصوراً لعمل متصل الأجزاء

ونحن مع اهتمامنا بالدراسات النقدية الحديثة، ومع إيماننا بضرورة تغيير كثير من أساليبنا ومناهجنا القديمة فى دراسة الشعر ونقده ، ومع إدراكنا

بأننا يجب الا نقتصر فى تجاربنا وثقافتنا على ما كتب فى لغتنا وحدها ، إلا أن ذلك لا يصح أن يدفعنا إلى إهمال القديم والغض من شأنه . وإذا كنا حريصين اليوم على إعادة تقويم تراثنا النقدى فإن من حق هذا التراث علينا ألا نغمطه حقا . ومن واجبنا نحوه ألا يبالغ فى تقديره أو التعصيب له فإن التعصب جدير أن يغلق أسماعنا وأبصارنا عن كل جديد . وبالتالى يقف حجر عثرة فى طريق نموّنا وتطورنا .

فالوحدة العضوية قد لا تتحقق إلا فى نطاق ضيق من شعرنا القديم ، ولكن ليس معنى هذا أننا مفلسون تماما من هذا الشعر . كما أن الحماس للدفاع عن موضوع الوحدة العضوية لا ينبغى أن يكون على حساب تجريد الشعر القديم من كل مزية واتهامه بأنه شعر الزخرفة والنقش، « وأن بناءه يشبه بناء القلاع فى القرون الوسطى ، وأن القصيدة التقليدية لون من الريبورتاج

السريع يجمع فيه الشاعر كل مايخطر بباله من شئون الحب والحياة والموت والسياسة والحكمة والأخلاق والدين . كل هذا يعرضه الشاعر بخطوت متوازية لاتلتقى أبدا وأن القصيدة التقليدية بمجموعة أحجار ملونة مرمية على بساط ، تستطيع ان تزحزح أى حجر منها إلى أية جهة تريد ، ومع ذلك تبقى الأحجار أحجارا والقصيدة قصيدة ، وأن هندسة القصيدة التقليدية هندسة سطحية تعتمد على الخطوط الأفقية وعلى التقابل والتناظر ، فى حين أن هندسة القصيدة الأوربية هندسة فراغية تعتمد على البعد الثالث » (١) .

نعم ،لايجوز أن يدفعنا الحماس للتجارب الشعرية الجديدة مهما بلغت أهميتها ومهما وصلت درجة اكتمالها وجودتها إلى الحد الذى يجعلنا لانرى القديم كما هو حقا ، وإنما نراه فى ضوء ملابسات عاطفية وشخصية فيكون شأننا فى هذه الحالة شأن الناقد الذى يستخدم الفن مسربا لأنانيته كما يقول اليوت (٢)

وعندنا أن الذى أساء للشعر القديم ليس القدماء وإنما هم المحدثون المقلدون القدماء . والذين حافظوا على الشكل القديم دون أن يكون لديهم ما لدى الأقدمين من قوة البداوة وأصالة الطبع . والقدرة على إبداع القوالب القديمة من المعانى ما يجعلها ذات مغزى إنسانى حقيقى يقلدون سذاجة الأوائل وهم أعقد من ذئب الضب .

من أجل هذا حق لنقاد القرنين الثالث والرابع الهجريين أن يوجهوا حملتهم النقدية ضد شعر التكلف والصنعة . وأن تزدحم تأليفاتهم بالسرقات

---

١ ـ الشعر قنديل أخضر ص ٣١، ٣٢

٢ ـ ت . س . إليوت الشاعر الناقد ص ٢٢١ .

الشعرية . وأن يشتد هجومهم على أصحاب مذهب البديع الذين خرجوا على شعر السليقة وانتهوا إلى ضرب من المجـــازات المصطنعة والرموز المصنوعة . واستهواهم الشكل الخارجى فأسرفوا على أنفسهم حتى خرجوا إلى المحال كما يقول الآمدى فى نقده لشعر أبى تمام .

ومن أجل هذا أيضا حق للعقاد وشكرى والمـــازنى أن يعلنوها حربا لا هوادة فيهـــا على شعر التقليد والصنعة ، حين رأوا فيه شيئا لا يهـــتز له قلب ولا ينبض له حس ، لاهو بالقديم الأصيل ولا هو بالجـــديد المتطور الذى يصدر عن روح العصر وقيمه . والذى لا يحـاول تطويع الشكل القديم لحاجات الفكر المعاصر ومتطلباته . ولقد كان لثورة العقاد والمازنى آثارهـــا الفعاله فى حركة التجديد التى ساو فيهـــا شعرنا العربى المعاصر والتى حـــددنا معالمها فى بحث سابق (١) كما كان لشعر المهجر الفضـــل فى إحـــراز أول نصر حقيقى على بنية القصيـــدة القديمة شكلا ومضمونا . فاختفى النغم الخطـــابى من شعر هذه المدرسة . وتحول إلى نوع من الغنائية المهموسة الصافية . وامتزجت فيهـــا العاطفة بالعقل وتعطلت فيها أساليب الصنعة الشعرية القـــديمة التى كانت تكره الشاعر على الخضوع إليها بوعى أو بغير وعى . ثم غلبت بعـد هـــذا كله على أشعارهم تلك الصورة الإيحائية الرمزية . وانتشر فى أعمالهـــم هـــذا الكيان العضوى الواحـــد .

وليس من شك فى أن الحركات النقدية البناءة التى قام بهـــا العقاد وشكرى والمـــازنى من ناحيـــة وشعراء المهجر وعلى رأسهم جـــبران ونعيمة من ناحية

---

١ ـ الأدب وقيم الحياة المعاصرة ٩٣ وما بعدها .

أخرى كان لها أكبر الأثر فى القضاء على التجارب الشعرية الكاذبة المفتعلة والأفكار المكررة المبتذلة . على أننا ينبغى ألا ننسى أن سببا آخر جوهريا كان له أثره فى شكل القصيدة القديمة . فما كان لهذا الشكل القديم أن يتحول أو يتزحزح عن مكانه لولا تلك الثورات التحررية التى اجتاحت عالمنا العربى منذ أول القرن محاولة تحريرنا اجتماعيا وسياسيا وروحيا . فليس من شك فى أن جمود أدبنا العربى فترة طويلة من الزمن قد كان صدى طبيعيا لانحلال مجد العرب السياسى ، ولضعف معينهم الفكرى ، وانهيار وضعهم الاقتصادى . وعلى الأخص بعد أن ضعفت الدولة العربية الإسلامية واستحكمت أسبابه عميق .

ومنذ أن بدأت الثورات التحررية تجتاح عالمنا العربى محاولة استخلاصه من وهدة الجمود التى تردى فيها زمنا أخذت حركتنا الأدبية والفكرية فى الانتعاش تحاول ما استطاعت أن تستجيب لما تفرضه عليها حياة العصر الجديد من مستلزمات فإن كل ما فى العالم اليوم يشير إلى ضرورة التغيير ومراجعة القيم .

وطبيعى جدا بعد هذا التطور الكبير الذى أحرزناه فى شتى المجالات أن نظفر فى شعرنا العربى الحديث بشكل ومضمون جديدين للقصيدة العربية ، وأن نحقق الجديد فى موضوع الشعر ولغته وموسيقاه ، فبدأنا نلتقى بالقصيدة التى تتحد فيها الفكرة بالعاطفة باللغة بالموسيقى ، والتى ينبع من داخلها إحساس واحد مبهم يأخذ فى النمو والتطور حتى ينتهى إلى التكامل والوحدة .

ولنضرب مثلا هنا بقصيدة « الطمأنينة » لميخائيل نعيمة حيث يقول :

سقف بيتى حديد ركن بيتى حجر
فاعصفى يا رياح وانتحب ينا شجر
واسبحى يا غيوم واهطلى بالمطر
واقصفى يا رعود لست أخشى خطر
سقف بيتى حديد ركن بيتى حجر

من سراجى الضئيل استمد البصر
كلما الليل طال والظلام انتشر
وإذا الفجر مات والنهار انتحر
فاختفى يا نجوم وانطفىء يا قمر
من سراجى الضئيل أستمد البصر

باب قلبى حصين من صنوف الكدر
فاهجمى ياهموم فى المسا والسحر
وأرحنى يا نحوس بالشقا والضجر
وانزلى بالألوف يا خطوب البشر
باب قلبى حصين من صنوف الكدر

وحليفى القضاء ورفيق القدر
فاقدحى يا شرور حول قلبى الشرر
واحفرى يا منون حول بيتى الحفر
لست أخشى العذاب لست أخشى الضرر
وحليفى القضاء ورفيق القدر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن تحليلنا لمثل هذه القصيدة التى تستخدم الأسلوب الإيحائى الرمزى سوف يستند بالضرورة إلى المنهج الذى يتتبع الصور الواحدة بعد الأخرى محاولا استجلاء مايكون بينها من تباين أو تطابق، واكتشاف مافى رموزها من دلالات على نفسية الشاعر وموقفه من الحياة ، والنظر فى كل جزء من أجزاء القصيدة كيف اعتمد على الأجزاء الأخرى ، وهل تلاقت هذه الروافد الصغيرة لتصب محتواها فى النهر الكبير ، ثم هل استطاع القارىء آخر الأمر أن يحس بإرادة الشاعر المتغلغلة والمنتشرة فى جميع أجزاء القصيدة ؟ وسيعتمد منهجنا على خطوات ثلاث :

أولا : الموقف العام

فالقصيدة تصور لحظة من اللحظات التى يصل فيها الإنسان إلى درجة من الثبات يشعر فيها بأنه قادر ، بما انتهى إليه من إيمان ، على مواجهة الصعاب كل الصعاب ، وعلى مكافحة المحن محن الحياة ، وعلى الوقوف بصلابة أمام فجاءات القدر ، والتحدى السافر لكل كارثة تقع أو خطب يلم .

وقد يستطيع الإنسان بشىء من الفلسفة ، وبقدر من الكشف والإدراك السليم للحقائق الكامنة وراء الظواهر ، وبشىء من الحكمة لاترى الأشياء فى حلقاتها المنفصلة ، أو جزئياتها المقطعة ، أو نتائجها المؤقتة ، أو مؤثراتها المفاجئة بل فى جملتها ، وفى تعاقبها ، وفى الحقيقة الكلية الكامنة وراء الجزئيات . قد يستطيع الإنسان بهذا كله أن يجد نهاراً فيما يراه الناس ليلا ، وأن يحس بالسعادة فيما قد تراه النظرة القصيرة والذاكرة الضعيفة تعاسة وتحسا . وذلك أن تعاقب السعادة والتحس على الحدث الواحد مسألة ممكنة دائما فلكل شىء ليله ونهاره . والبيب من لايخدع بالظاهر معتما كان أم براقا .

من أجل هذا نفض الشاعر عنه الإحساس بالقلق لأنه يحس بالأمان ...

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولكن هذا الشعور بالأمان يدفعنا إلى السؤال التالى : لماذا يشعر الإنسان بعدم الأمان ؟ من السهل أن نجد مئات الأسباب التى تجعل الناس يشعرون بعدم الأمان . حتى إذا توافرت لهم كل أسباب الحياة المطمئنة ، وحتى عندما يكون لديهم المال والحياة العائلية المستقرة والمنصب الكبير والسلطة ، وغير هذا وذاك من أسباب النعيم والسعادة . ذلك لأن القلق مرض عام يعانيه كل إنسان تقريبا فى شكل من الأشكال بل لعل مقدارا معينا من القلق لازم لبقاء الإنسان . ولكن الإسراف فى القلق ، والمبالغة فى الشعور بمحن الحياة هى التى تدفع بالإنسان إلى هاوية اليأس . عندئذ يصبح القلق معولا من معاول الهدم فى حياتنا .

والإنسان لا يقلق إلا إذا خاف . ولكن متى يخاف الإنسان ومتى يصير نهبا للوساوس والأوهام ؟ إن الإفراط فى الخوف منشأه أساسا المبالغة فى الشعور بالذات وفرط الإحساس بها . فلو استطاع الإنسان أن يدرك اللحظة ما أن ذاته هذه ليست إلا جزءا من ذات عليا لا تخاف ولا تقلق لأمنت نفسه واطمأنت .

فبشىء من الإدراك لحقائق النفس والحياة ، وبنور من الإيمان النابع عن عقيدة ، وبصيرة لا تخدعها الظواهر يتحول الخوف إلى اطمئنان والقلق إلى ثبات عندئذ يكتسب الإنسان نوعا من الحصانة تجعله يتقبل كل أحداث الزمن وفجاءات القدر بقلب مطمئن ونفس راضية .

وشاعرنا ميخائيل نعيمة قد انتهى فى قصيدته تلك إلى نوع من هذه الفلسفة التى هى فى الحقيقة جزء لا يتجزأ من اتجاه عام تراه منتشرا فى ديوانه همس الجفون وانظر إلى أول قصيدة له فى هذا الديوان والتى سماها « أغمض

جفونك تبصر ، يقول :

إذا ساءك يوما ... تحجبت بالغيوم
أغمض جفونك تبصر ... خلف الغيوم نجوم

والأرض حولك إما ... توشحت بالثلوج
أغمض جفونك تبصر ... خلف الثلوج مروج

وإن بليت بداء ... وقيل داء عياء
أغمض جفونك تبصر ... فى الداء كل الدواء

وعندما الموت يدنو ... واللحد يفغر فاه
أغمض جفونك تبصر ... فى اللحد مهد الحياه

ويقينا لم يصل تعيمه إلى هذه الفلسفة والتبشير بها إلا بعد مرحلة من الشك والقلق والحيرة واضطراب النفس، ولقد أفصح عن هذا كله فى مناجاته لدودة الأرض حيث يقول :

قد بين دب الوهن فى جسمى الفانى ... وأجرى حثيثا خلف نعشى وأكفانى
ولولا ضباب الشك يادودة الثرى ... لكنت ألاقى فى دبيبك إيمانى
فأترك أفكارى تذيع غرورها ... وأترك أحزانى تكفن أحزانى
وأزحف فى عيشى نظيرك جاهلا ... دواعى وجدى، أو بواعث وجدانى
ومستسلما فى كل أمر وحالة ... لحكمة ربى ، لا لأحكام إنسان
فها أنت عمياء يقودك مبصر ... وأمشى بصيرا فى مسالك عميان
لك الأرض مهدا، والسماء مظلة ... ولى فيهما من ضيق فكرى سجنان
لئن ضاقنا بى لم تضيقا بحاجتى ... ولكن بجهلى وادعائى بعرفانى

فنى داخلى هدان : قلب مسلم وفكر عنيد بالتساؤل أضنانى

ويقول فى سنة مقبلة :

ما أنت فى سفر الزمان العظيم
إلا صدى الماضى وصوت الغد
فيك استوى من قبل أن تولدى
قطبا حياة نحن فيها نهيم
لاجوعها يشبع
لاموتها يهجع
لاطامع يقنع
فيها ولا الزاهدون

الناس فى أسرارها حائرون
والسر ، لو يدرون فيهم يقيم

وتشتد به أحيانا سطوة التشاؤم وتكاد تسيطر على كل شىء عنده وذلك فى قصيدته « قبور تدور » يقول :

هلمى هلمى نحيى القبور ونمتص منها رحيق الدهور
عسانا إذا ما رأينا عظاما يفتق منها الربيع الزهور
عرفنا بأن الفناء بقاء وأن الحياة قبور تدور

ويختتمها بقوله :

فخلى جمالا يراه الغرور وليست تراه عيون الدهور
وخلى الجهاد، وخلى الطموح وخلى القصور ، وحى القبور

ودوري مع الكون جيلا فجيلا　　فهل نحن إلا قبور تدور

ولكنه لا يلبث أن يلتقى بعد عواصف الشك والتشاؤم إلى هدأة من الإيمان يلتقى عندها بالسكينة والسلام ، وفى قصيدته « ابتهالات » انتقال من الظلام واليأس إلى شىء من نور الأمل يقول :

كحل اللهم عينى
بشعاع من ضياك
كى تراك

فى جميع الخلق ! فى دور القبور　　فى نسور الجو ، فى موج البحار
فى صواريخ البرارى فى الزهور　　فى الحلا ، فى التبر ، فى رمل القفار
فى قروح البرص فى وجه السليم　　فى يد القاتل ، فى مجمع القتيل
فى سرير العرش فى نعش الفطيم　　فى يد المحسن ، فى كف البخيل
فى فؤاد الشيخ فى روح الصغير　　فى ادعا العالم ، فى جهل الجهول
فى غنى المثرى ، وفى فقر الفقير　　فى قذى العاهر ، فى طهر البتول

وإذا ما ساورتها سكتة النوم العميق
فاغمض اللهم جفنيها إلى أن تستفيق

وافتح اللهم أذنى
كى تعى دوما نداك
من علاك

فى ثغاء الشاة فى زأر الأسود　　فى نعيق البوم فى نوح الحمام
فى خرير الماء ، فى قصف الرعود　　فى هدير البحر ، فى مر الغمام

في غنا البلبل في ندب الغراب | في دبيب النمل ، في هب الرياح
في طنين النحل ، في زعق العقاب | في صراخ الليل، في همس الصباح
في بكا الأطفال، في ضحك الكهول | في ابتهالات العراة الجائعين
في انتحاب الناى ، في دق الطبول | في صلاة الملك والعبد السجين

وإذا ماقرب الموت وافاها الصمم
فاختمن ربى عليها ريثما تحيا الرمم

وليكن لى يا إلهى
من لسانى شاهدان
صادقان

إن أفه بالحق فليشهد معى | أو أفه بالبطل فليشهد على
وإذا ما قام غيرى يدعى | يا إلهى الحق فى بطل وعى
فليكن سيفا لسانى حده | فسبيل الحق ماض لا يهاب
لايكف الضرب حتى ضده | ينثنى عن غيه نحو الصواب
وإذا ما خان نطقى قلبى | فأراه البطل فى الحق الصريح —
فى كلام الغير فاجعل من فى | لسانى أيها البارى ضريح

فلسانى يعلن الحق وسراً يذبحه
ليت شعرى غير صمت الموت ماذا يصلحه

واجعل اللهم قلبى
واحة تسقى القريب
والغريب

ماؤها الإيمان أما غرسها فالرجا والحب والصبر الطويل
جوهـا الإخلاص أما شمسها فالوفا والصدق والحلم الجميـل
فإذا ما راح فكرى عيثـا فى صحارى الشك يستجلى البقـاء
مر منهوكا بقلبى فجثـا تائبا يمتص من قلبى الرجاء
وإذا ما أمـلى يومـا مشى تائها فى مهمه العيش السحيق
عاد لما كاد يقضى عطشـا يحتسى الإيمان من قلبى الرقيق
وإذا الإيمان ولى والرجا أضحى ضرير
فليـنم قلبى إلى أن ينفخ البوق الأخير

وفى هذه الابتهالات التى يتضرع فيها شاعرنا إلى الله أن يمنح عينيه شعاعا منه كى يراه ، وأن يفتح أذنيه كى تدرك كلمات الله وتعى ما وراءها من معان، وأن يجعل له من لسانه شاهد صدق فلا ينطق باطلا ولا يغمط حقا ، وأن يهبه قلبا كالواحة ينهل منها القريب والبعيد . فى هذه الابتهالات تلك اللهفة الروحية التى تتشوق الى المعرفة وتتطلع إلى المجهول وتسعى إلى رحمة الله عساها أن تظلل طريقه الذى ظل يبحث عنه ولن يكف عن البحث عنه حتى يلتقى به يقول.

نحن يا ابنى عسكر قد تـاه فى قفر سحيق
نرغب العود ولا نذكر من أين الطريق
فانتشرنا فى جهات القفر نستجلى الأثر
نسأل الشمس عن الدرب ونستفتى الحجر
وسنبقى نفحص الآثار من هذا وذاك
ربمـا ندرك أن الدرب فينـا، لا هنـاك

وسنبقى فى انتقال وشقـــاء وعذاب
وصعود، وهبوط، وذهاب، وأياب
وسنبقى نهجع الليل وفى الصبح نفيق
وربما نلقى منـــانا ، وربما نلقى الطريق

وهكذا ، وفى ديوان نعيمة كله هـذا الصراع العنيف الذى يصور موقف الإنسان الذى أجهده الوقوف أمام لغز الحياة يريد أن يكتشف الحروف الغامضة المكتوبة على خيمة الوجود . ولقد طال وقوف ميخائيل نعيمة ونظره أمام هذه المعميات، ولكنه وجد أن السر كامن فى نفوسنا فلا بد من الرجوع إلى النفس بعد تصفيتها وتطهيرها فهى منبع المعرفة ، منبعها الوحيد . ومن أجل هذا قال نعيمة بعد طـــول جهاد قصيدته « أغمض جفونك تبصر » ومن أجل هذا قال قصيدته « الطمأنينة » وانتهى فيهما إلى حقيقة هامة مؤداها أن الإنســـان لن يستطيع أن يتجرد من قيود هذا العالم، وعوامل الهدم والموت والفنـاء إلا إذا استطاع أن ينفصل عن عالم ذاته المحدود ويدخل فى عالم الشخصية الجامعة . ولن يتـأتى هـذا طالما كان الإنسان مشغولا بذاته الصغيرة قابعا فى حدود نفسه الضيقة . أما إذا سمت مداركنا الروحية وتعالت عن عوامل الفنـــاء استطاعت أن تظفر بالأمن والطمأنينة والسلام الروحى.

والآن ، وقد خلصنا من عرض الموقف العام الذى حدد لنا ملامح هـــذا الصراع الذى عاشه الشاعر من أجل البحث عن الذات المسـاحة بروحهـــا المتماسكة بعناصرها الخيرة ، والتى لا يظفر بها الإنسان عن طريق العـلم المحـدود والنظرة القصيرة بل عن طريق الإيمـان بما وراء عالمنا المحـــاط بالقيـود ،

والنفاذ إلى ساحات أكثر اتساعا وأرحب نطاقا لمدى الحرية والتفكير حيث تجد الذات لها مأوى فى أحضان الروح اللانهائية التى لا تفنى . بعد أن خلصنا من عرض هذا الموقف نعود للقصيدة فنقف عند أجزائها المختلفة نتتبع صورها انرى كيف استطاعت أن تصل إلى تأثيرها الأخير وإلى بث روح واحـــدة ومتطورة فى البناء العام .

تطالعنا المقطعة الأولى بإحساس إنسان لا يبالى بالمخاطر . قد آمن على نفسه أمنا كاملا ، إنسان واثق من قوته كل الثقة . لا يجد الخوف إلى نفســـه سبيلا . وليس ثمة شىء يستطيع أن يزعزع من ثباته أو يزلزل من ثقته بنفسه . ولمـــاذا الخوف والقلق ؟ وهل يخاف الروابع من كان سقفه من حديد، وركنه من حجر ؟ وهل يفزع من أحاطت به الحصون والقلاع من كل جانب ؟ أليست هذه قادرة على أن تحميه مهمـــا اضطربت العواصف من حوله؟ فلتشتد الريح ، ولينكسر الشجر ، ولتمتلىء السحب بالمياه ، ولتنهمر الأمطار ، ولتغمر السيول الأرض. ولتقصف الرعـــود قصفا مروعا . فلا الريح المزعزع النـــكباء . ولا السيول المنكدسة الجـــارفة ، ولا الرعود المزلزلة بقادرة على أن تحرك شـــعرة فى رأسه .

ولقد استطاعت المقطعة بكلماتها وصورها وما اتخـــذته من إمكانات لغوية أن تجسد الإحســاس بالثقة والسلام والأمن تجســـيدا حسيا . وما كان لهذا الإحساس بالثقة أن يبرز على هذا النحو ، وما كان يمكن لهذا السقف من الحديد ولهذا الركن من الحجر أن يثبتـــا لكل هذه العواصف التى أحسن الشاعر تصويرها بمـــا جمع فيها من قوى قادرة على الهدم والتحطيم والإبادة . نعم ، ما كان لبيت الشـــاعر أن يسلم من عوامل التخريب والتحطيم هذه ما لم

يكن لديه من القوة ما يمكنه من الانتصار والثبات ، وما يحقق له الخروج من معركة عنيفة كهذه سليما معافى .

والمقطعة كلها بعد هذا صورة واحدة لموقف نفسى واحد ، اتخذت الكلمات فيه رموزا للتجسيد والإيحاء . وكل ما بين أيدينا من كلمات أو صور جزئية ليس مقصودا لذاته . فليس المقصود بسقف البيت والرياح والشجر والغيوم والمطر والرعد مدلولاتها الحرفية ، إنما الألفاظ هنا بلورات صغيرة تجسدت فيها الحالة النفسية والشعورية ، وهى قادرة على أن تنحلل من تلقاء نفسها ، ومن علاقاتها مع غيرها فى عقل القارىء فتشيع فى نفسه ما هو مكنون فيها من عناصر الفكر والشعور .

على أننا لا ينبغى أن ننسى أن استخدام اللغة واستغلال إمكاناتها قد عاون هو الآخر فى تحديد نوع الإحساس المهيمن على المقطعة كلها . فقد أوقفنا الشاعر فى البيت الأول أمام حصنه هذا الحصين ، وأفاد بكلمتى السقف والركن وبكلمتى الحديد والحجر عن صلابة هذا الحصن ومتانته ، وبالتالى مدى ثقته بنفسه واعتزازه بقوته . ثم لكى يعزز هذا الإحساس بالقوة والثقة توالت أفعال الأمر التى أطلقها الشاعر الواحد وراء الآخر ، وكلها يشير إلى ما يحس به من استخفاف بالطبيعة ، فهو حين يطالبها أن تثور وتغضب ، وأن تجمع كل ما لديها من قوى لمجابهته إنما يشير بذلك إلى مدى تمكنه من نفسه . من أجل هذا جاء استخدام فعل الأمر فى أول كل شطر وتكراره على هذا النحو . كما كان فى ترديده على مسافات قصيرة وسريعة شفاء لشعور التحدى الذى ينتشر فى أبيات هذه المقطعة .

فإذا انتقلنا إلى المقطعة الثانية وجدنا أنفسنا أمام صورة أخرى لها خطوطها وألوانها المختلفة عن الصورة الأولى . ومع أنها استطاعت أن تجمع عناصرهـا من واد آخر إلا أنها تشترك مع الصورة الأولى فى نفس الوظيفة وتنقل معها إحساسا واحدا . فنحن فى هذه المقطعة أمام إنسـان قادر على رؤية الأشياء والحقائق ، وسبيله إلى ذلك كامنة فى أعماقه . وليس بحاجة إلى من يرشـده أو يعينه على إدراك الحقيقة . وكل قوة خارجة عن نفسه مهمـا يكن من قدرتها لا تستطيع أن تمنحه ما يمنحه هذا السراج الصغير المتوهج فى أعمـاقه . وما دام فى قلبه هذا النور المستمد من نور الله فهو فى غنى بعد ذلك عن الشموس والأقمار . فلتظلم الدنيا ، وليطل الليل ، وليمت الفجر وليقض النهـار نحبه . فى يده مشكاة واحدة صغيرة وبين جنبيه شعاع واحد من نور فيهمـا وحدهما القدرة على كشف الحجب وهتك الأستار . ومن كان بين جنبيه هذا الشعاع من النور فهو محصن من كل ضلال . ولمـا كانت الهداية من الله وحده فإن من لم يهتد بنوره فلن تهديه الشموس ولا الأقمار . لأن الشمس والقمر لن يريانك إلا ما يقع عليه بصرك وحسـك ، أما النـور الداخلى المستمد من نور الله فهو وحـده الذى يرينا ماوراء الأشياء فلا يجعلنـا نحتاج بعدها إلى شىء .

من أجل هذا اكتفى الشاعر بسراجه الضئيل مستمدا منه البصر ومشحذيا بعد ذلك كل ضـوء آخر غـيره . وهكذا تنتهى المقطوعة الثانية بما انتهت إليه الأولى من إشاعة الإحساس بالطمأنينة والثقة والثبات فى مواجهة كل مسالك الضياع والظلام والضلال .

أما المقطعة الثالثة فتصور الهموم والنحوس والشقاء والضجر وهى تزحف كأنها الجيش الجرار بكل وطأة ثقله محاولة اقتحام قلب الشاعر. ولكن هل تستطيع الهموم مهما تزاحمت وتكاثرت أن تزعزع من إيمان الشاعر وصلابة نفسه ؟ كلا لن يستطيع جيش الهموم الزاحف هذا أن يغزو هذا القلب المفرد ، لأن من يعرف الطريق إلى إدراك كنه الحياة يبتهج بها ويستمتع بجمالها وجلالها ، أما من ينصرف عن هذا الطريق ويشغل نفسه وذهنه بالمحدود والزائل فلن ينطفىء سعير الظمأ فى قلبه ، وسيظل مهددا بالفكر المكدود والنوم المؤرق والسهاد الطويل ، وستزحف عليه جيوش من الهموم والنحوس والشقاء والضجر . وستجد طريقها ممهدا إلى ذاته وعقله .

نعم ، لن يخيم سحاب الهم الذى لا يزول إلا على النفوس التى لا تشبع ولا ترتوى لأنها دائما تتلهف إلى لذائذ الحياة الحسية خوفا من الحرمان أو من اقتراب الأجل . أما النفوس التى ينبع فى أعماقها هذا الماء الحى ، ماء الإيمان فهى القادرة على أن تستقبل الحياة مبتهجة بجمالها وقبحها بنعيمها وشقائها ، بخيرها وشرها ، ومن المحال أن تدرك النفس سعادتها من الأشياء الخارجة عنها مالم تفهم كنهها على أنها أثر للقدرة العليا المدبرة الخالقة ، ومن ثم فلا سعادة ولا استقرار إلا بالإيمان .

ثم تأتى المقطوعة الرابعة حيث تتطور فيها الفكرة والإحساس إلى مرحلتهما الأخيرة ، وذلك عندما اتخذ الشاعر من القضاء والقدر صديقين مخلصين ، بل كان صديقا وحليفا للقضاء والقدر فسوف يتقبل كل ما يصدر عنهما حتى ولو بدا

للعين القاصرة شرا . ومن كان هذا شأنه فلن يرى الشر أبـــدا شيئا مسيطرا أو مستبدا بالحياة . فمنذ متى استطاع الشر أن يسلب من الحياة جوهرها وحقيقتها ؟ إن الخير دائما يتأثر الشر ويتتبعه ، والحياة دائما غلابة لأنها تتدفق كمياه النهر الذى لا يمكن أن تعوقه الشوطئ والسدود . والنهر يمضى رغم هـذه الشوطئ وتلك السدود إلى الأمام دائمـــا ، بل لعل ما يعترضه من سدود هو الذى يمنحه القوة والحركة والدفع . من أجل ذلك لم يعبأ الشاعر بالشرور ، بل لقـــد صرخ فيها أن تقدح زنادها ، وأن تثير حوله ما استطاعت من نيران ، وأن تشعلها عـالية ساطعة فلن تستطيع نار الشر هـــذه أن تلفح وجهه أو أن تمسه بسوء .

ثم فلتحفر المنون حول بيته الحفـــر ، وليقبل الموت فى أى لحظة يشـــاء ، فليس الموت فشلا يصيب الحيـــاة ، وإلا لو كان الموت كبوة لكانت كبوات الحياة لا تحصى ، ونحن حين نرى الطفل الذى يحبـــو يتعثر فى خطواتـه ويقع المرة بعد الأخرى لا نحـــاول أن نحصى عليه كبواته ، وإنما نحصى عليه ما يحققـه من نجاح . فالطفل يكبو ويكبو ولكنه مع ذلك سعيد كل السعادة بمحاولاته من أجل الوقوف والصمود والحركة ، وفى أعمـــاقه سرور يتدفق لما يشعر به من صمود أمام عمـــل قد يبدو له صعباً أو مستحيلا ، والطفل لا يفكـــر فى كبواته تلك بقـــدر ما يفكر فى القوة التى تحفظ عليه توازنه . ولعـــل أكثر الأشياء شبها بتلك الكبوات التى تعترض سبيل الطفل تلك المصاعب والمتاعب التى تعترض حياتنا كل يوم . إن مثل هـــذه المتاعب لا ينبغى أن تغمر قلوبنا باليأس والكمد ، على النقيض من ذلك ينبغى أن تكون لنـــا حافزا على استجماع القوة واستـــكمال النقص . ومن ثم فإن تعاستنا ليست إلا وهما يطفىء الروح

ويعوق مسالك التفكير، بينما الحياة أمامنا تريد أن تأخذ بأيدينا، والآمال تغرينا، ونحن نتبعها ، ولن تفارقنا إلى غير رجعة . تلك الآمال هى عقيدتنا فى الحياة ، هى الإيمان الدائم ، وهى وميض الحق ، وهى سعادتنا وأمننا وسلامنا.

ثالثا : التعليق

إذا أعـــدنا النظر فى أبيات هذه القصيدة ومقطعاتها فسوف ندرك بعد القراءة الواعية لها أن وسيلة الشاعر لنقل تجربته هى الصورة سواء أكانت صورة جزئية تتصل بالبيت أو نصف البيت أم كانت صورة كلية ذات أجزاء صغيرة . فإذا نظرنا إلى أهداف هذه الصور سواء منها الجزئى أو الكلى فسنجد أن هدف كل صورة أو تعبير مجـــازى إنما يخضع للوظيفة الكلية التى تهدف إليها القصيدة. فلم يكن التشبيه فى القصيدة من أجل عقد المشاكلة والمشابهة بين المشبه والمشبه به ، كما لم يكن من أجل إحـــراز المهارة والبراعة والدقة فى التوفيق بين طرفى التشبيه، ثم الاستغناء بعد هذا عن أى هدف آخر . وإنما عملت الصورة والتشبيه على الربط والتوحيد، وعلى إشاعة إحساس واحد مهيمن قادر على نقـل التجربة التى عاناها الشاعر.

من أجل هذا استطاعت كل مقطعة من مقطعات القصيدة أن تتماسك مع أخواتها تماسكا عضـــويا . وأن تشارك كل منها فى الحركة العامة حتى تبلغ درجة الكمال. وتسير الواحدة وراء الأخرى كمراحل متعاقبة وضرورية تعبر كل مرحلة منها عن لحن من ألحان القصيدة الكلية التى تستوعب فى كيانها المقطعات الجزئية فى تناغم وتوافق .

ولقد استعانت القصيدة من أجل تحقيق هذا كله بالإيحاء والرمز اللذين يعينان القارىء على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهرى ومن ثم كان الاتجاه إلى دراستها لايقف عند الشكل بقدر ما يستند إلى التماس جوهر القصيدة وروحها . فمع اهتمامنا بالمعنى الظاهرى للكلمات ، وأنه مقصود وأساس فى فهم القصيدة إلا أننا ينبغى أن نتعمق الرمز وما يشير إليه من دلالات أخرى .

على أن هناك عاملا آخر لايقل أهمية عن العوامل السابقة فى نقل التجربة وتجسيدها ونعنى به العنصر الموسيقى ، أو عنصر النغم الذى أشاعته هذه القصيدة . وإذا أشرنا إلى النغم أو الموسيقى فى القصيدة فليس معنى هذا أننا نشير إلى الوزن الشعرى وحده أو إلى القالب الخارجى الذى تصب فيه التجربة ، أو إلى جرس اللفظ وانسجام الموسيقى ، وإنما نشير بالنغم إلى كل ما ينطوى وراء حركات الوزن ، وعلاقات الألفاظ وما فيها من نبرات وذبذبات أو إيقاعات ، أو ضربات موسيقية خاصة وما تنطوى عليه من معان تمثل التجربة وتعين على إيضاحها وتوكيدها فى نفس القارىء أو السامع .

ومن هنا ينبغى للوزن ، ولكل نغم يصدر عن أبيات القصيدة أن يكون جزءاً لايتجزأ من العناصر الأخرى المكونة للقصيدة ، وأن تولد كل هذه العناصر فى وقت واحد ، وأن يأخذ كل منها بذراع الآخر حتى يبلغ الجميع غاية واحدة .

وفى قصيدة الطمأنينة ، بالإضافة إلى بحر المتدارك الذى اتخذ إطاراً عاما لموسيقى القصيدة عوامل إيقاعية أخرى حملت انفعال الشاعر وأسهمت فى أداء تجربته . ففى تكرار أفعال الأمر المتلاحقة والمتقطعة فى كل أبيات القصيدة

وعلى هذا النحو الذى رأيناه إحساس بالثقة والتحدى واللامبالاة ، وكأننا أمام رجل يكرر كلمة : فليكن ما يكون ، وليحدث ما يحدث . فتكرارها على هذه الصورة واستغلال ما فيها من نغم يشير إلى فرط الإحساس بالثقة والاطمئنان والتحدى.

وإذا لاحظنا بعد ذلك أن البيت الشعرى الذى تبدأ به كل مقطعة هو ذاته البيت الذى تنتهى إليه ، أمكننا أن نظفر بعنصر موسيقى آخر ، فليس من شك أن فى هذا التكرار نغما ، وليس من شك كذلك أن فيه دلالة معنوية هامة تفيد تأكيد وتثبيت المعنى الذى تنتهى إليه كل مقطوعة . وفى جملة البدايات والنهايات تأكيد وتقرير للمعنى الكلى الذى تتضافر القصيدة على تبليغه بل والتصميم عليه .

وبعد، فهذا نموذج من الشعر الحديث الذى تطورت فيه بنية القصيدة فى شكلها ومضمونها . واستطاعت بتحررها من كثير من قيود الصياغة القديمة أن تطوع من الوزن الشعرى والقافية وأن تخضعهما للتجربة فى غير تكلف أو صنعة. كما استطاعت أن تخلص من الأعباء الثقيلة التى أرهقت كاهل القصيدة القديمة وأن تحقق النمو الداخلى المتدرج ، وأن تعمل على استغلال كل عناصر الفن الشعرى من أجل تصوير تجربة شعرية تمثل موقفا إنسانيا واحدا ، كما استطاعت اللغة فيها أن تحلق فى عوالم من الفكر أرحب وأبعد وهى مع كل هذا لم تنخل عن الأصول القديمة كلية ، وإنما عدلتها وصيرتها أكثر ملاءمة للعصر .

الشكل والمضمون

لعل من الأهداف التى سعينا إلى تحقيقها فى الفصول السابقة ، وعلى الأخص ماجاء منها متصلا بنظرية الخيال ووحدة العمل الفنى هو توضيح العلاقة بين الشكل والمضمون فى الأدب . وهى قضية طالما شغلت المشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية على مر العصور ، لا فى الآداب الأوروبية وحدها ، ولكن فى أدبنا العربى كذلك . وخطورة هذه القضية إنما ينشأ من ارتباطها الوثيق بتقدير قيمة العمل الأدبى وتبين تأثيره . فإن أى خلط فى فهم طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون سيؤدى بالضرورة إلى الخلط فى الحكم على الآثار الفنية ، وإلى اختلاف النقاد والأدباء فى حقائق ،إن جاز الاختلاف فيها فى العصور الماضية فلا يجوز أن يختلف عليها أحد اليوم . وعلى الأخص بعد أن تطورت دراسات علم الجمال الحديث وبعد أن وضحت من خلال هذه الدراسات الأسس التى ينبنى عليها الفن أيا كان نوعه .

وقبل أن نبدأ فى دراسة هذه القضية وتتبعها فى مراحلها المختلفة يحسن بنا أن نحدد مايعنيه النقد الحديث باصطلاحى الشكل والمضمون أو الشكل والمحتوى وقد يستخدم أحيانا اصطلاح الصورة بدلا من الشكل فيقال : الصورة والمضمون

والشكل عندهم هو الصورة الخارجية ، أوهو الفن الخالص المجرد عن المضمون والذى تتمثل فيه وتتحقق من خلاله شروط الفن الأدبى ، سواء أكان قصيدة غنائية أم قصة مروية أم مسرحية . فإذا حكمنا على قصيدة غنائية من حيث الشكل مثلا قصرنا أحكامنا على كل ما يتصل بتحقيق الصورة الخارجة لهذا الفن من وزن وموسيقى وصور شعرية ، وصياغة فنية ، وبما قد يتحقق من خلال ذلك من جمال أو انسجام فى الوحدة أو تناظر فى الأجزاء .

وبالجملة كل ما يتصل بالعنصر الشعرى الغنائى فى القصيدة وصياغته وأسلوب تصويره . وكذلك الحال فى المسرحية، فالشكل فيها هو كل ما يتصل ببنائها الدرامى وتماسك هذا البناء وتدرجه من بداية ، إلى وسط ، إلى نهاية ، ثم التحام أجزائه وروعة تصويره بغض النظر عما يتضمن من مضامين أو يثير من قضايا انسانية أو اجتماعية أو نفسية أو أخلاقية .

أما المضمون أو المحتوى فهو كل ما يشتمل عليه العمل الفنى من فكر أو فلسفة أو أخلاق أو اجتماع أو سياسة أو دين ، أو غير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخى أو وطنى . ومن هنا يكون المضمون أو المحتوى هو فى غالب الأمر المادة الخام التى يستخدمها الأديب أو الشاعر ، والذى يشكلها الفنان فى الصورة التى يريدها .

وانقسم النقاد وفقا لهـــذا التمييز بين الشكل والمضمون إلى مدرستين : إحداهما مدرسة الشكل والأخرى مدرسة المضمون . وأخذت كل مدرسة تقيس الفن بمقاييسها الخاصة . فأصحاب الشكل لا يرون فى المضمون أية قيمة فنية ، ويحصرون أحكامهم فى دائرة الصياغة الفنية وما يتحقق عنها من جمال . وأصحاب المضمون يرون أن الفن كله مضمون . وحددوا المضمون كما يقول كروتشه ، تارة بما يلذ ، وتارة بما يتفق مع الأخلاق ، وتارة بمـــا يسمو بالإنسان إلى سماوات الفلسفة والدين ، وتارة بما هو صادق من الناحية الواقعية ، وتارة بما هو جميل من الناحية الطبيعية المادية »[1] .

والمسألة مرتبطة فى جذورها بفلسفة إدراك الأشياء : هل ماهية الشىء

---

(١) الجمل فى فلسفة الفن ص ٩١ .

متحققة فيه أم أن الماهية فكرة منفصلة عن الشيء ؟ أو بمعنى آخر : هل المدرك الحسى الذى أمامنا يحمل فى ذاته حقيقة كامنة فيه أم أنه يمثل ظلا زائلا لحقيقة منفصلة عنه وبعيدة عن كيانه ؟

أما أرسطو فيرى أن الماهية ليست فكراً منفصلا عن الأشياء ، والحقيقة عنده كامنة فى المدرك الحسى ، ومن ثم فإن جوهر الشيء عنده لاينفصل عن تحققه المادى ومن هنا كان عالم الشعر عند أرسطو كامنا فى المظاهر الحسية ، ويستطيع الباحث أن يستنتج من نقد أرسطو أنه مؤمن بالتلازم بين الصورة والهيولى .

والذين يفصلون بين الشكل والمضمون إنما يعزلون إلى حد كبير بين الأفكار أو المهايا وبين المدركات الحسية .

والكلمات لاتعنى الدلالة على أشياء ، وإنما تعنى أفكاراً وأشياء فى الوقت نفسه . فإذا ذكرنا كلمة أسد يتداعى إلى الذهن شيئان : أولا جملة من الصفات التى تحدد شكل الأسد وتكتسب عن طريق الملاحظة والتفرقة بين الصفات الجزئية والعرضية والصفات المشتركة : وثانيا جملة الارتباطات والانطباعات القائمة حول الكلمة ، أو بمعنى آخر مايمكن أن تضفيه الكلمة من إحساس . من أجل ذلك كان من الصعب أن تفصل بين ماهية الأسد وبين الإحساس المرتبط بما تثيره الكلمة فى النفس من إيحاءات خاصة إلا فى نطاق التقسيم النظرى بين مايدرك بالعقل وما يدرك بالحس . وقد يمكن القول بأن ماهية البدر مستقلة عن جمال البدر الذى يستمد عادة من جملة الإيحاءات والارتباطات ، وفى وسع أى إنسان أن يقول إن استدارة البدر واستنارته شيء وجماله شيء آخر ، كما فى وسع الدراسة النظرية البحتة أن تقول إن وصفنا البدر بالجمال

شيء نابع عن الذوق . أما ماهية البدر التي تتمثل في فكرته كنجم مستدير مستنير يظهر في السماء ليلا فشيء آخر اكتسبناه من طول النظر والتأمل ، لا عن طريق الذوق .

ومن الممكن أن نقول ذلك ، وأن نفصل بين ماهية الشيء وبين الانطباعات أو الارتباطات القائمة حوله ، ذلك إذا أردنا أن نفرق بين الإدراك العقلي المحض وبين الإدراك الحسي (١) .

ولكننا في مجال اللغة والأدب نخضع لمبدأ عام لا يبغي الاختلاف عليه وهو مبدأ رمزية اللغة ، فليست الكلمات في اللغة والشعر مجرد علامات أو إشارات نتخذها للتشير بها على وجود شيء أو سواه ، وإنما هي رموز تتضمن شحنا من المشاعر والإحساسات .

« فالرموز بالمعنى الدقيق هي تلك التي لا يكتفي فيها على مجرد الدلالة ، بحيث يكون هناك الطرفان فقط : طرف العلامة الدالة من جهة ، وطرف الشيء المدلول عليه من جهة أخرى ، بل يضاف إلى مجرد الدلالة شحنة عاطفية من نوع معين مقصود يراد لها أن تنزو في نفس الراني أو السامع كلما وقع على رمز معين ، فعلم الجمهورية العربية المتحدة - مثلا - له ما لهذا الاسم من دلالة على البلد المراد الدلالة عليه ، لكنه يضيف إلى مجرد دلالة الاسم على مسماه ضربا من الشعور يراد له أن ينشأ في النفوس كلما وقعت العين على ذلك العلم ... والهلال رمز للاسلام ، والصليب رمز للمسيحية ، فكأنهما كلمتان ، لكنهما يزيدان على كونهما مجرد كلمتين لكل منهما مدلولها المعين ، إذ هما

---

(١) نظرية المعنى في النقد العربي ص ٧٠ وما بعدها .

تضيفان إلى عملية الدلالة موقفا شعوريا خاصا » (١).

فالكلمات إذن ليست قطعا من الخشب أو الفسيفساء يوضع بعضها إلى جانب بعض ، وإنما الكلمات أرواح تختزن فى داخلها مشاعر وإحساسات . وهى بتفاعلها مع غيرها فى داخل سياق لغوى قادرة على منح بعضها البعض دلالات وفاعليات خاصة . وبذلك تكون اللغة فى يد الكاتب أو الأديب فى حركة خلق مستمرة ، والفن الأدبى استثمار لإمكانات اللغة التى لا تنتهى عند حد .

وإذا فهمنا رمزية اللغة على هذا النحو يصبح الفصل بين الفكر الخالص المجرد ، وبين الشعور أو الإحساس أو ماتتضمنه كلمات اللغة من ارتباطات أو إيحاءات أمرا بعيداً كل البعد عن المفهوم الحقيقى لأثر اللغة فنيا .

من أجل هذا حق لأرسطو ألا يفصل بين الصورة والهيولى ، ولكن فهم أرسطو للغة لم يصادف هوى عند مدرسة اللغويين الاسكندريين ، وعند هوراس وشيشرون فقد رأى هؤلاء أن الشعر عالم من الألفاظ ، واختلط عندهم مفهوم الشعر بمفهوم الخطابة ففصلوا بين الشكل والمضمون تحت اصطلاحى الألفاظ والأشياء (res) ، واستمر تأثير هوراس فيمن جاء بعده وحتى فى عصر النهضة فأصبح النظر إلى الشعر يتساوى مع النظر إلى الخطابة والمنطق وفلسفة الأخلاق (٢) .

ومن الغريب أن يمتد هذا التأثير إلى القرن التاسع عشر فينقسم فلاسفة

---

(١) فلسفة وفن ٤٣ / ٤٤

(٤) فن الشعر ص ١٩١ ، ١٩٣

الفن فى هذا القرن إلى مدرستين : مدرسة الشكل ومدرسه المضمون . والأعجب من هذا كله أن نرى بيننا اليوم من المعاصرين من لايزال يفهم الشعر والأدب على أنه شكل ومضمون أو لفظ ومعنى . ويرجع الفضيلة فيه إلى الشكل دون المضمون أو إلى المضمون دون الشكل . فما أكثر مانسمع من النقاد أن قصيدة ما جيدة فيما تشتمل عليه من إحساسات ومشاعر ، ولكنها فقيرة من ناحية أسلوبها أو صياغتها . وكثيرا مانسمع بعض النقاد يتحدثون عن مسرحية ما فيقولون إنها سليمة من حيث البناء الدرامى،ولكن يعوزها الموضوع الهام ذو الشأن التاريخى أو الوطنى أو الاجتماعى .

وهذه جميعها أخطاء يأباها الذوق بل وينفر منها العلم والفهم الصحيح لعمليتى الخلق الأدبى والنقد الأدبى على السواء .

وليس من شك فى أن هذا الخلط فى مفهوم العمل الفنى خلقا ونقدا إنما يرجع إلى ظهور النظريات الكثيرة مثل نظريات اللذة ،والنظريات الأخلاقية والمادية فى الفن وغير ذلك. كما يرجع أساسا إلى إهمال العنصر الفنى إما إفلاسا وإما عجزا. الأمر الذى جعل أصحاب هذه النظريات يعتبرون الفن عنصرا لاحقا أو عرضيا .

وليس هناك ماهو أشد حسما للخلاف القائم بين أنصار الشكل والمضمون من نظرية الخيال عند كولردج فقد حددت هذه النظرية الخطوط الأساسية التى ينبغى عليها الخلق الأدبى بدرجة لم يعد هناك مجال بعدها للتشيع أو الانقسام . فقد عرفنا أن الخيال هو الذى يبدع الشكل العضوى ، وهذا الشكل العضوى ينبع من داخل العمل الفنى ، كما أنه خاضع لتجربة الشاعر لا لشىء آخر يفرض عليه من الخارج . ومن هنا أصبح الشكل الخارجى

فى الشعر ليس بذى قيمة فى ذاته ، إن قيمته فى اتحاده اتحادا عضويا مع سائر العناصر المكونة للعمل الفنى . واعتماد كل جزء من أجزاء العمل الفنى اعتمادا كليا على الأجزاء الأخرى هو معيار جودة الشكل عنده. وقد نتج عن هذا كله نتائج هامة فى الأهمية نجملها فى النقاط الآتية :

أولا : أصبح نقد العمل الفنى عند كولردج يقوم على أساس هام هو أن الشكل والمضمون يتحدان اتحاداً تاما ، وأن الشكل العضوى أمر غير مكتسب ، وليس مصنوعاً صناعة آلية ولكنه فى باطن العمل الفنى، ويتحدد فى تطوره من الداخل. ومعنى شكله هو بالضبط اكتمال نموه (١) :

ثانيا : إن قيمة العمل الفنى تأتيه من اتحاد أجزائه ، وإذا كان ثمة قوانين للعمل الفنى فهى قانون العبقرية ، لا القانون المفروض على الفنان من الخارج . إنه قانونه الخاص الذى يستطيع أن يطرق به أفضل السبل لتحقيق أهدافه، وبهذا يقضى كولردج على ما كان يلجأ إليه الكلاسيكيون فى تقدم حتى عندما كانوا يحددون القراء أصولا بعينها لا يحيدون عنها ، ويلتزم بها النقاد كذلك فلا يحكمون بالجودة أو الرداءة على عمل فنى إلا إذا توافرت لهذا العمل شروط محددة . وبذلك يحطم كولردج فكرة القانون الصارم فى النقد ، ويرى أنها مسألة نسبية يحددها العمل الفنى نفسه الذى يختلف من شاعر إلى آخر ، ومن عصر إلى عصر .

ثالثاً : القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى التى كانت سائدة فى النقد الأدبى قبل كولردج . وله فى هذا المجال فهمه الدقيق للغة ووظيفتها فى العمل الفنى .

---

(١) كولردج ص ٩٣ .

فهو يميز بين الكلمات كأصوات وبينها كمعان . أو بينهـــا كأدوات اصطلاحية الغرض منها الإشارة، وبينها كوسيلة من وسائل الدلالة على حقيقة الشيء . غير أن اللغـة فى الشعر تجمع بين لغة الإشارة الباردة وبين اللغة الحية النـــاقلة للمشاعر . وهو يصف لغة الشعر فيقول عنها : « إنهـا اللغة الأولى ممزوجة باللغة الثانية ، اللغة الاصطلاحية المستخدمة بحيث لاتـكتفى بمجرد الإشـارة إلى الصورة الباردة ، وإنمـــا بحيث تعبر عن حقيقة الشيء[1] . » ويقول فى موضع آخر :

« إن الفرق الشاسع بين الألفاظ التى تستعمل كمجرد علامات اصطلاحية للفكر . والتى هى بمثابة عملة للتخاطب ، عملة ناعمة الملمس أمحى ما كان عليها من رسم وكتابة لكثرة الاستعمال . وبين تلك الألفاظ التى توصل لنـا صوراً . سواء أكانت هذه الصورة مستعارة من موضوع خارجى معين لـكى تحيي وتخصص موضوعا آخر ، أم كانت مستخدمة بطريقة رمزية لـكى تجسد حالة المتكلم الباطنة ، أو مستخدمة بحيث تعبر على الأقل عن نزعاته الخاصة »[2] .

ويعرف الشعر بقوله :

« إنه أفضل الألفاظ فى أفضل الأوضاع »[3] .

ومعنى هذا أن أى كلمة فى العمل الفنى لايمكن تغييرها أو استبدالهـــا

---

(١) كولردج ص ٩٦

(٢) المرجع السـابق ٩٦

(٣) المرجع السابق ص٩٦

بأخرى دون أن يفقد السياق معناه . فكل لفظة مستقلة بوجودها متميزة بشخصيتها . فليس هناك لفظة يمكن أن تتساوى مع لفظة أخرى فى حصولها من الشعور . خذ أى كلمتين متشابهتين فى المعنى وحاول أن تستجلى ماوراءهما من إحساس فستجد أن لكل منهما مزاجا مختلفا وروحا متباينة . من أجل ذلك قال كولردج : « إن الشعر الرائع هو الذى لايمكن ترجمته إلى ألفاظ أخرى دون أن يفقد جماله شيئا . » (١)

ولو كانت الكلمة مجرد رمز يشير إلى معنى أو فكرة فحسب لكان يمكن للكلمتين المترادفتين أن يتساويا أو أن تحل الواحدة منها مكان الأخرى . ولكننا عرفنا أن الكلمة ليست مجرد إشارة باردة لمعنى أو فكرة ، وإنما هى نسيج متشعب من إحساسات . بل ان لكل كلمة تاريخا طويلا مرت به ، وظروفا نشأت فيها ، وارتباطات أحاطت بها . وهذا كله كفيل أن يولد الكلمة خصبا وحياة ، وأن يجعلها شخصية متميزة تماما وهذا هو ماعناه كولردج بقوله :

« ولا يتضمن معنى اللفظة فى رأيى مجرد الموضوع الذى يقابلها ، بل يشمل أيضا جميع الارتباطات التى تبعثها اللفظة فى أذهاننا . فطبيعة اللغة لا تمكنها من نقل الموضوع فحسب ، وانما تجعلها أيضا قادرة على نقل شخصية المتكلم الذى يعرض الموضوع ونواياه . » (٢)

يتضح لنا من كل ما سبق أن علاقة اللفظ بالمعنى عند كولردج علاقة

---

(١) المرجع السابق ص ٩٦ .

(٢) كولردج ص ٩٧ .

حية ، وأن ارتباطها وثيق بحيث لايمكنك أن تغير اللفظة أو تنقلهـــا من مكانها أو تستبدلها إلا إذا تغير المعنى .

رابعا : من النتائج الأخرى الهامة التى تولدت عن مفهـــوم كولردج للشكل والمضمون اعتباره الوزن والموسيقى فى الشعر جزءاً لايتجزأ من التجربة الشعورية وعنصرا ملتحما التحاما كليا بسائر العناصر الأخرى المكونة للقصيدة . بل إن الوزن عنده ثمرة من ثمار الخيال يقول :

« إننى أعتقد أنه من البصائر المرضية جدا فى تأليف الشاب الولع بالصوت الغنى العـذب حتى وإن كان فى ذلك إفراط مغيب . ذلك بالطبع إذا كان من الواضح أن الموسيقى فى شعره أصيلة ، وليست نتيجة تقليد آلى سهـــل ... فالصور الشعرية (حتى ولو كانت مستقاة من الطبيعة ولا سيما حـــين يكون مصدرها الكتب مثل كتب الأسفار والرحلات وعلم الأحيـــاء) شأنها شأن الأحداث المثيرة ، والأفـــكار الصادقة والمشاعر الشخصية او العائلية الشيقة كل هـــذه الأشياء بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها فى صورة قصيدة ، قـد يستطيع أى فرد موهوب ،وعلى قدر من الاطلاع أن يكتسبها بالجهد المتصل مثلما يكتسب المرء حرفة من الحـــرف . أما الأحســاس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هـــذا الأحساس لدى الغير فإنما هى هبة الخيال وحده . ومن الممكن تنمية هـــذا الأحساس وتثقيفه ، ولكنه يستحيل تعلمه ، مثله فى ذلك مثل القدرة على خلق أثر موحد من الكثرة ، وعلى تعـــديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن . إن هـذه هى الأشياء التى يصدق عليها المثل القائل بأن المرء يولد شاعراً . ولا يمكنه أن يصبح شاعراً عن طريق الصنعة .» (١)

(١) المرجع السابق ص ٩٩ .

ومصدر الوزن عند كولردج هو العاطفة أو الانفعال بمعنى أن الذى يختار الوزن الشعرى انفعال الشاعر نفسه فعندما تثور فى نفس الشاعر عاطفة جياشة يلجأ إلى الوزن أو إلى الموسيقى لأنهـــا أقرب الوسائل للتعبير عن العـواطف المشبوبة ، ولأنها هى الأخرى بدورها أكثر الوسائل قدرة على تبليغ العاطفة وإثارتها عند القارىء أو السامع . على أن الوزن الذى هـــو وليد الانفعـال والعاطفة المشبوبة بحاجة إلى أن يفرض عليه الشاعر درجة من التوازن . وهنـا تتدخل الإرادة التى تستطيع أن تحـول العاطفة الثائرة المشبوبة عند الشاعر إلى إيقاع محدد خاضع لنظام ، وليس مجرد تفجر عاطفى غير خاضع لسيطرة الإرادة. ومن ثم لا يتحقق الوزن فى الشعر إلا نتيجة لدرجـــة من التوازن بين العاطفة والإرادة . وفى هذا يقول كولردج :

« وبما أن الوزن نتيجة فعل إرادى لأجل مزج اللذة بالانفعـال فإنه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة فى سائر اللغة المنظومة حسب تتدخـــل هذه الإرادة . » (١)

ويربط كولردج بين الكلام المنظـــوم ولغته . وهـو يرى أن أى كلام موزون بحاجة إلى لغة خاصة تناسبه ، فلما كان الوزن وليد الانفعـال وصـادرا عن عاطفة الشاعر فكذلك لغته . هـذا بالإضافة إلى أن جزءاً هاما من موسيقى الشعر نابع من عـــلاقات اللغة وأصواتها ونبراتهـــا وما تحمله تلك النبرات والأصوات من مشاعر . ومن هنا نشأت العلاقات العضوية الحية بين الوزن وغيره من مقومات العمل الفنى، عـلى الأخص اللغة التى هى مستودع الانفعال والموسيقى والصورة .

---

(١) المرجع السابق ص ١٠٠ .

أما تأثير الوزن عند كولردج فيرجع إلى ناحيتين :الناحية الأولى ناشئة من تكرار وحدة موسيقية معينة تنتشر فى العمل الفنى كله ، وتعمل على تشويق القارىء ودفعه للقراءة وإثارة حب الاستطلاع فى نفسه . أما الناحيـــة الثانية فهى النغمة غير المتوقعة، والتى لاتنشأ عن التشابه بين وحدات موسيقية متكررة وإنما تلك التى تنشأ من عنصر المفاجأة أو خيبة الظن كما يحلو لريتشاردز أن يسميها. فالإيقاع عنده لا يتحقق من قانون التوقع وحده وإنما يتوقف على قانون المفاجأة أو خيبة الظن، يقول ريتشاردز :

«والنسيج الذى يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التى يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع . وربمـــا كانت معظم ضروب الإيقاع تألف من عدد من المفاجآت ومشاعر التسويف وخيبة الظن لاتقل عن عـــدد الإشباعات البسيطة المباشرة . وهذا يفسر لنا لماذا سرعان مايصبح الإيقاع المسرف فى البساطة شيئا تمجه النفس . » (١)

وهذه النغمة الناشئة من عدم التوقع أو المفاجأة هى التى تولد الدهشة وتثيرها لدى القارىء فى الكلام المنظوم .

ويجمـــل القول فى الوزن عند كولردج أنه جزء لايتجزأ من التجربة ، يصدر عن درجة عالية من التوازن بين العاطفة المشبوبة والإرادة الواعية، ويثير فى النفس حب الاستطلاع والتشويق والدهشة . ويتآلف الوزن مع مادة القصيدة يمكن للشاعر أن يحقق عملا فنيا رائعا ، أما الوزن وحـــده فلا يمكنه أن يحقق قيمة فنية فى ذاته . من أجل ذلك يشبهه كولردج بالخـــيرة فيقول :

---

(١) مبادىء النقد الأدبى ص١٩٢

« إن الوزن إذا ماقصد استعماله لأغراض شعرية أشبه مايكون بالخميرة... فالخميرة فى ذاتها عديمة القيمة ، بل إنها كريهة المذاق ، ومع ذلك فهى تضفى على الشراب الذى تمتزج به بنسب معقولة روحا وحيوية » .

ومن هذه العبارة الأخيرة يتضح لنا أن قيمة الوزن فى الشعر لاتتحقق إلا إذا استطاع أن يتحد ببقية العناصر فى القصيدة اتحاداً تاماً .

الشكل والمضمون عند كروتشه :

ومن أهم من تعرض لقضية الشكل والمضمون فى العمل الفنى الفيلسوف الإيطالى المعروف بندتو كروتشه واضع كتاب « علم الجمال » وصاحب مدرسة كبيرة فى الدراسات الجمالية والفنية .

ولقد لاحظ كروتشه أن هناك ثلاثة تميزات خداعة تملأ ساحة فلسفة الفن، وتغرى المرء بسهولتها وبداهتها الظاهرة وكلها يتعلق بالشكل والمضمون . وأشهر هذه التميزات هو التمييز بين المضمون والصورة (١)

وخطورة هذا التمييز فى رأى كروتشه يرجع إلى أن الناقد سوف يجد نفسه أمام قيمتين اثنتين للعمل الفنى لاقيمة واحدة . إحداهما ترجع للشكل والأخرى للمضمون . فيرى أشياع المضمون أن الفن هو العنصر الصورى المجرد ، ويرى أشياع الصورة أن الفن هو العنصر المجرد من المضمون .

ويسخر كروتشه من هؤلاء وهؤلاء حين يتتبع دراستهم وفلسفاتهم ويجد فى نهاية الأمر أن كل مادار من جدل حول المدرستين لم ينته إلا إلى حقيقة واحدة هى أن أصبح أشياع المضمون ، على غير إرادة منهم ، أشياعا

---

(١) يستخدم كروتشه (الصورة) بدلا من (الشكل) .

الصورة ، وأن أصبح أشياع الصورة على ، غير إرادة منهم ، أشياعا للمضمون . وهكذا وقفت كل من الطائفتين موقف الأخرى ، ولكن على غير استقرار ولا اطمئنان ثم تعود إلى موقفها على غير إطمئنان ولا استقرار كذلك .

ولكن قضية الشكل والمضمون عند كروتشه قد وجدت الحل تلقائيا فى تفسيره للفن وتحديده لمفهومه . وقد عرفنا أن الفن حدس عند كروتشه ، وعرفنا ما يعنيه بكلمة الحدس فى الفصول السابقة . وأدركنا أن تعريفه للفن بأنه حدس قد ميز الفن عن المفاهيم المنطقية والفلسفية والاجتماعية ، كما ميزه عن اللذة والأخلاق . ولكنه مع تمييزه للفن عن كل هذه المفاهيم فهو لم يقلل من شأن المضمون بل لقد جعله نقطة البدء التى تتفرع منها التجربة والحقيقة التجريبية أو الفنية . ولكنه مع ذلك لم يجعل للمضمون خصائص فنية سابقة على العمل الفنى . فإذا كان للمضمون قيمة فهو لا يكتسبها إلا من خلال العمل الفنى نفسه .

وينتهى كروتشه فى مناقشته لموضوع التمييز بين المضمون والصورة إلى الحقيقة الآتية، فيقول :

« والحقيقة هى أن المضمون والصورة يجب أن يميزا فى الفن ، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فنى ، لأن النسبة القائمة بينهما هى وحدهما الفنية ، أعنى الوحدة ، لا الوحدة المجردة الميتة . بل الوحدة العيانية الحية . » (١)

---

(١) المجمل فى فلسفة الفن ص ٥٥

ويقول فى موضع آخر :

« فسيان إذن (أو قل إنهما وسيلتان من وسائل التعبير الموافق) أن نعد الفن مضمونا أو صورة ، شريطة أن يكون من المفهوم دائما أن المضمون قد برز فى صورة ، وأن الصورة ممتلئة بالمضمون ، أى أن الشعور هو الشعور المصور . وأن الصورة هى الصورة المشعور بها . » (١)

ويقول كذلك :

« والعاطفة أو الحالة النفسية ليست مضمونا خاصا ، وإنما هى الكون كله منظورا إليه من ناحية الحدس . وليس فى وسعنا أن نتصور فى خارجه أى مضمون آخر ليس فى الوقت نفسه صورة مختلفة عن الصور الحدسية : لا الأفكار التى هى الكون بأسره منظورا إليه من ناحية التعقل ، ولا الموضوعات الفيزيائية والعناصر الرياضية التى هى الكون بأسره منظورا إليه من ناحية الإرادة . » (٢)

وبهذه العبارات الأخيرة المحددة يحسم كروتشه فى القضية كلها عندما يربط بين المضمون والصورة هذا الربط المحكم، فلا يمكن تصور مضمون مهما يكن شأنه خارجا عن الصورة الحدسية . وما الفكر والعقل ، والتخطيط والتجربة ، والإرادة الا وسائل خادمة للفن ولكنها ليست بذاتها فنا .

أما التمييز الثانى الذى لا يقل عن التمييز الأول خداعا والذى تمتلىء به أيضا ساحة فلسفة الفن فهو التمييز بين الحدس والتعبير أو بمعنى آخر التمييز بين الصورة وترجمتها المادية .

---

(١) المرجع السابق ص ٩٦

(٢) المرجع السابق ص ٥٦ ، ٥٧

فمن الناس من يميز فى الفن بين التجربة باعتبارها موضوع الانفعال والتصوير وبين ما يستخدمه الفنان من كلمات أو أصوات أو ألوان للتعبير عنها ، ويرى هؤلاء أن الأولى هى باطن الفن والثانية هى ظاهره . ويعتبرون الأولى هى الفن وأن الثانية هى مادته .

ويرد كروتشة على هؤلاء فيرى أن التفريق بين الباطن والظاهر قد يكون سهلا أمره ولو فى القول على الأقل ، ولكننا إذا انتقلنا من عملية التفريق إلى تقرير النسبة أو التركيب فسوف نصطدم بعوائق تخيب الظن وتحطم الأمل ، وإذا بنا ندرك أن تمييزنا كان خاطئا . يقول :

« فأنى لشىء خارج عن الداخل وغريب عنه أن يجتمع إلى هذا الداخل ويعبر عنه ! كيف يمكن لصوت أو لون أن يعبر عن صورة مجردة من الصوت واللون ، كيف يمكن لجسم أن يعبر عما ليس بجسم ! بأية طريقة يمكن أن يساهم فى فعل واحد الخيال التلقائى والتفكير والنشاط المادى ؟ متى فرقنا الحدس عن التعبير ، وجعلنا طبيعة الأول مختلفة عن طبيعة الثانى ، لم نجد هنالك حدا وسطا يستطيع أن يجمع بينهما ويلحم أحدهما بالآخر . ولا تستطيع جميع نظريات التداعى والعادة والآلية والنسيان التى ارتآها علماء النفس أن تحل مسألة الاتصال هذه بين التعبير والصورة . وهذا ما اضطر بعضهم إلى افتراض أن فى المسألة سرا . فمنهم من رأى أن هذا السر تزاوج عجيب ، وهؤلاء من أصحاب الذوق الشعرى ، ومنهم من رأى أنه نوع من الموازاة النفسية — الجسمية .

وكان ينبغى قبل أن نلجأ إلى السر أن نبحث هل كان تفريق العنصرين صحيحا ، بل هل يمكن أن نتصور حدسا من غير تعبير . وفى رأيى أن ذلك

لا يقل امتناعا على التصور عن تصور نفس بلا جسد .. والواقع أننا لا نعرف إلا حدوسا معبرا عنها . فالفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ ، ولا اللحن الموسيقى يمكن أن يكون لحنا موسيقيا مالم يتحقق بأنغام، ولا الصورة التجسيمية يمكن أن تكون صورة تجسيمية مالم تظهر بخطوط وألوان . ولست أحتم أن تنطق الألفاظ جهارا ، ولا أن تعزف الموسيقى على آلة ، ولا أن تثبت الصورة على خيش . ولكن من المحقق أنه متى بلغت الفكرة حد النضج وأصبحت فكرة حقا دارت الألفاظ فى كياننا كله ، فحركت عضلات الفم ، ورنت فى داخل الأذن. ومتى كانت القطعة الموسيقية قطعة موسيقية حقا وأيتها تترنح على الشفاه ، وتحرك الأصابع حتى لكأن الأصابع تلعب على أوتار خيالية .»[1]

ويقول كذلك:

«إنك لو جردت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه ، لما بقى هنالك فكرة شعرية كما يخيل إلى بعضهم . بل لما بقى شىء البتة . فإنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافى وهذه الأبحر. وليس فى وسعنا كذلك أن نقول إن التعبير أشبه بالبشرة بالنسبة إلى الجسم . اللهم إلا أن نقول : إن الجسم كله، فى كل خلية من خلاياه ، وفى كل عنصر من هذه الخلايا. هو فى الوقت نفسه بشرة.»[2]

وهكذا ينتهى كروتشة فى مناقشاته بفكرة الفصل أو التمييز بين الحدس والتعبير إلى حقيقة هامة مؤداها أنه لا يمكن تصور الفصل بين الفن ومادته

---

(١) المرجع السابق ص ٥٨، ٥٩

(٢) المرجع السابق ص ٦٠، ٦١

طالما كانت العبقرية الأصيلة لدى الفنان هى فى الحقيقة كامنة فى قدرته الفائقة على استغلال مادة فنه واستثمارها على النحو الذى يبلغ به درجة عالية من الكمال . إذ كيف يمكن لإنسان أن يكون شاعرا عظيما وهو يسىء نظم الشعر، أو مصورا كبيراً وهو لا يجيد الملاءمة بين الألوان . . أو موسيقيا موهوبا وهو لا يحسن تحقيق التناغم بين الأصوات . أو يكون فنانا كبيراً وهو لا يحسن التعبير؟ من أجل ذلك قالوا عن روفائيل : لو لم يكن له يدان لظل مصورا عظيما ، غير أنهم لم يقولوا لو لم يكن له إحساس بالرسم لظل مصوراً عظيما. (١)

أما التمييز أو التفريق الثالث الذى ملأ ساحة فلسفة الفن والجمال والذى خدع الناس طويلا ومازال يخدعهم ، والذى يحرص كروتشه على أن ينبه الأذهان إليه لخطورته على نظرية الفن ، وعلى المذاهب النقدية هو موضوع التفريق بين التعبير والجمال.

وهؤلاء ، فى نظر كروتشه ، يقسمون مفهوم التعبير الفنى إلى لحظتين: ولحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة: يعنى الوصول إلى التعبير ، ثم لحظة جمال التعبير: يعنى زخرفة التعبير . وعلى هـــذا الأساس صنفوا التعبيرات فى زمرتين: التعبيرات العارية، والتعبيرات المزخرفة»(٢)

ويرى كروتشه أن هذا الاتجاه فى التفريق بين التعبير وزخرفة التعبير منتشر فى ميادين الفن المختلفة ، ولكنه قد نما واتسع فى ميدان اللغة بوجه

---

(١) المرجع السابق ص ٦٣،٦٣

(١) المرجع السابق ص ٦٤

خاص، بل إنه يحمل اسما مشهورا هو اسم البلاغة ذلك لأن البلاغة فى اعتقاده هى الميدان الذى تنفصل فيه الصورة البيانية عن التعبير ، فكثيرا ما نرى الدارسين فى الميادين البلاغية يعنون عناية خاصة بزخارف التعبير من تشبيه واستعارة ومجاز، ويفردونها بالبحث والدراسة ، وكثيرا ما يقفون عند هذه الصور وقفات خاصة يتناولونها منفصلة عن التعبير مما جعل بعض الناس يظنون أن للصور البيانية قيمة مستقلة عن التعبير الذى وردت فيه.

ويعلق كروتشه على هذا الاتجاه بقوله:

«وقد كان للبلاغة تاريخ طويل منذ بلغاء اليونان إلى أيامنا هذه ، ولا تزال تدرس فى المدارس ، ويعنى بها فى الكتب ، بل فى المباحث اللغوية التى تزعم لنفسها أنها علمية، فضلا عن الأفكار العامية بطبيعة الحال ، ولو أنه فقد فى أيامنا هذه كثيرا من قوته الأولى ، وقد قبله أناس من أهل الذكاء والحصافة لا أدرى أعن كسل أم لقوة التقاليد ، وتركوه يعيش قرونا طويلة . ولم تكد تحاول الثورات النادرة التى قامت فى وجهه أن تشيد ثورتها مذهبا ، وأن تنتزع الخطأ من جذوره . ولم يقتصر شر البلاغة التى تقول بوجود لغة « مزخرفة » مختلفة عن اللغة العادية وسامية عليها، لم يقتصر شرها على ميدان فلسفة الفن ، بل تعداه إلى ميدان النقد .» (١)

وليس من شك فى أن المنهج البلاغى الذى يرجع مقياس الجمال والجودة فى الشعر أو فى النثر إلى ما فيه من صور بيانية منهج لا ينهض على أساس من فهم صحيح للأدب . ولقد نبه عبد القاهر الجرجانى إلى خطورة

---

(١) المرجع السابق ص ٦٤